

**ARCHIVES  
INTERNATIONALES  
DE LA**

**DANS LE**  
**AID**



## ÉCOLE DE DANSE JOOSS LEEDER

DARTINGTON HALL, TOTNES, DEVON, ENGLAND

### Cours d'été

du 1<sup>er</sup> au 29 Août

pour élèves et professionnels de toutes méthodes

Cours spéciaux pour amateurs

*Professeurs* : KURT JOOSS, SIGURD LEEDER, F. - A. COHEN, LISA ULLMANN, PAQUERETTE PATHÉ et JOHN COLMAN.

*Envoi de prospectus et renseignements sur demande.*

## DER TANZ

Mensuel illustré de Danse en langue allemande, Répandu en 37 pays.

Articles, informations, correspondances, comptes rendus, descriptions, notes sur tous les événements et problèmes importants. Nombreuses illustrations.

### *Prix d'abonnement :*

En Allemagne :

Mk. 12. par an; 6 mois Mk. 6.; 3 mois Mk. 3

A l'Étranger :

Frs. 80 par an; 6 mois Frs. 40; 3 mois Frs. 20

DER TANZ, Belle-Alliance Str. 92  
BERLIN S. W 61

## ÉCOLE HELLERAU LAXENBURG

### Cours d'été

(Juin-Juillet-Août 1935)

GYMNASTIQUE, RYTHMIQUE, DANSE  
durant trois à quatre semaines

SITE MAGNIFIQUE, GRAND PARC, PISCINE  
ÉQUITATION, TENNIS, etc...

*Prospectus détaillé gratuitement*

au Secrétariat de l'école

Château Laxenburg, près Vienne (Autriche)

PREMIÈRE ACADÉMIE SCANDINAVE D'ART CHORÉGRAPHIQUE

## POUL ELTORP

(Premier danseur des Ballets suédois et du Théâtre royal de Copenhague)

TEKNOLOGISK INSTITUT

COPENHAGUE

(2 ROSENORNS ALLE. — TEL. NORA 7501)

## Doussia Bereska

Méthode Rudolf von Laban

Maître de Ballet de l'Opéra de Berlin  
(Professeur de Kurt Joos)

DOUCHES

40, boul. Gouvion-Saint-Cyr, Paris (XVII<sup>e</sup>)

Téléph. : Étoile 46-82. - Métro : Pte Maillot, Champerret

## Arnold MECKEL

11, Rue Godot-de-Mauroy, PARIS (IX<sup>e</sup>)

Téléph. : Opéra 09.60 Adresse télég. : Meckelar, 96, Paris

**ROBERTSON** Le Photographe  
de la Danse

Kurfürstendamm 200. Berlin W 15

DANSE - RYTHME - PLASTIQUE - CULTURE PHYSIQUE

## MARIE KUMMER

9, Rue Guyot de 3 à 5 h., Mardi et Vendredi, et sur rendez-vous, chez Marie KUMMER,  
9, Boul. Richard-Wallace, Neuilly-sur-Seine, en téléphonant le matin de 8 h. à 9 h. 1/2, Maillot 58.01.

ACADÉMIE DE DANSE CLASSIQUE

GRANT MOURADOFF

DE L'OPÉRA

Tél. Wagram 75.42

1. SQUARE EMMANUEL-CHABRIER  
(Métro : MALLESHERBES)



# ARCHIVES INTERNATIONALES DE LA DANSE

REVUE TRIMESTRIELLE

▲  
Directeur :  
ROLF DE MARÉ  
▼

DIRECTION ET REDACTION : 6, rue Vital, PARIS (16<sup>e</sup>)  
Téléph. : Trocadéro 42 51 — Adresse télégr. : Archivdanse — Paris

ADMINISTRATION ET PUBLICITÉ : Jacques BAZAINE, 42, rue Louis-Blanc  
Téléph. : Galvani 51-12 COURBEVOIE Téléph. : Wagram 95-15

▲  
Rédacteur en chef :  
PIERRE TUGAL  
▼

N° 3.

15 Juillet 1935.

3<sup>e</sup> Année.

SPECIAL EDITION FOR ENGLAND

## SOMMAIRE

Fêtes d'hier et d'aujourd'hui . . . . .	LOUIS VAUXCELLES . . . . .	70-76
Adolphe Bolm, danseur et chorégraphe . . . . .	BEATA BOLM . . . . .	77-80
Gaétan Vestris, le « diou de la danse » . . . . .	L.-A. LICHY . . . . .	81-83
Les danses de Bali ( <i>suite</i> ) . . . . .	CLAIRE HOLT . . . . .	84-86
L'esthétique de la grâce . . . . .	N. KOSTYLEFF . . . . .	87-91
Retour d'Orient . . . . .	ALEXANDRE SAKHAROFF . . . . .	92-93
Petipa . . . . .	A. PLESTCHEEFF . . . . .	93
Informations internationales . . . . .		94-102
Bibliographie générale de la Danse . . . . .		103-104

Abonnement annuel (les numéros de série et 2 numéros spéciaux) : FRANCE, COLONIES : 50 francs. — ÉTRANGER : 75 francs.

Le numéro : FRANCE et COLONIES : 10 francs. — ÉTRANGER : 15 francs.

Copyright. Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.







Fêtes de mariage florentin (1440). — MAÎTRE DE SANTA-CROCE.

## L'EXPOSITION DES A.I.D.

### FÊTES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

DE toute éternité, depuis l'aube indécise de la civilisation, l'homme éprouve le besoin d'oublier la loi de la jungle, en se réfugiant dans les paradis artificiels de la festività. Évasion, divertissement... Le sens originel de ce dernier vocable est net, signifiant qu'on s'étourdit, qu'on s'arrache à l'emprise de la vie.

Réglée par l'individu ou organisée par la société, la fête a souvent eu ce caractère. Que sont les saturnales, sinon le besoin des maîtres et des esclaves de déposer le masque, de dépouiller un instant leur condition, en s'encanaillant, les premiers s'enivrant de crapule, les autres se gonflant de caricaturale mégalomanie ?

Admettons néanmoins que l'humanité naissante a pu, en son ingénuité, goûter des joies positives, se donner à des fêtes où régnait une saine et vraie allégresse.

L'Égypte, la Judée, la Grèce célèbrent des solennités publiques dont la chorégraphie et l'orchestrique dirigent le jeu : fêtes dans les temples, fêtes d'Isis, du retour des saisons, fêtes des moissons, des tabernacles, des vendanges.

Panathénées dédiées à Minerve, courses aux flambeaux, jeux du stade, exercices de la palestre, processions équestres, cortèges d'éphèbes et de vierges canéphores... Fêtes éleusiniennes, étrangement mystérieuses, où l'hierophante procède au rite de l'initiation. Splendide déploiement des jeux olympiques, fêtes nationales où les poètes et les artistes sont aussi des athlètes, car il advient qu'un sculpteur gagne la course de chars. Jeux isthmiques, pythiques, néméens, fêtes guerrières; pyrrhique des danseurs et acrobates nus.

La statuaire, les vases peints, les terres cuites, les figurines de Tanagra et de Myrrhina nous ont transmis la cadence de ces fêtes.

A Rome, voici la solennité du triomphe, de l'ovation; les taureaux blancs, dont les cornes sont dorées, suivent, avant le sacrifice, le char de Marcellus vêtu de pourpre et dominant la foule, le char de Pompée traîné par des éléphants, celui d'Antoine par des lions.

L'orgie romaine... Couture a tenté de la reconstituer en sa théâtrale composition. Elle comporte des pantomimes avec accompagnement de chants et danses gadi-

tanes scandés du claquement des *cordolia*, ces ancêtres de la castagnette espagnole.

Les jeux du cirque apparaissent d'abord un moyen de relever le moral du peuple; puis un geste de courtoisie du tyran apeuré envers cette plèbe dégénérée dont on flatte et satisfait les appétits.

Le Moyen âge souffre, mais braille et s'amuse : fêtes des Fous, des Innocents, des Sous-diacres, extravagances licencieuses, fête de l'Ane dont le cortège pénètre dans l'église.

Une estampe de la Bibliothèque nationale et une chronique de Juvénal des Ursins relatent l'entrée d'Isabeau de Bavière à Paris. « Fontaines jectant eau, vin et lait, grant multitude criant Noël. Et il y avait un homme assez léger, habillé en guise d'ange, lequel, par engins bien faits, vint des tours Notre-Dame de Paris à l'endroit du pont tendu de taffetas bleu à fleurs de lys d'or, et, à l'heure que la royne passoit, lui mist une belle couronne sur la tête. »

Charles VI donne une fête à Saint-Denis quand il arme chevaliers les fils du duc d'Anjou. La fête, tristement célèbre dans les annales médiévales, fut à l'hôtel de la reine Blanche; mais le feu « se bouta aux habillements de lin et d'estoupe attachés à poix raisine. »

Le Pas d'armes de Sandricourt (dont vous verrez à notre exposition un lavis de Baullery, prêté par le musée du Louvre) eut lieu au château de Sandricourt près Pontoise; il s'y fit une abondante consommation de viandes et d'hypocras aux dépens des chevaliers qui tenaient le pas.

Je glisse sur les fêtes patronales, foires du lendit, cavalcades, farandoles, caroles et mascarades.

Une des plus réussies, rappelant la pompe bourguignonne de Charles le Téméraire et de Marguerite d'Angleterre, où l'on vit paraître sur la table, parmi la vaisselle d'or, « un grand dromadaire harnaché en la manière sarrasine », fut le divertissement offert en l'honneur de Galéas, duc de Milan, époux de Jeanne d'Aragon : Jason, les Argonautes, Diane et ses nymphes, Orphée annoncé à son de luths et de flûtes, Atalante, Thésée, les Tritons, les Grâces et les Amours y parurent.



Le lendemain de ces fêtes, on haussait l'impôt.

Ne nous égarons point, accédant aux temps modernes, es fêtes musulmanes du *Dossei*, piétinement où le cheik se rend à cheval de la mosquée jusqu'à la maison du supérieur des derviches, en faisant avancer sa monture sur le dos des fidèles prostrés (et cela nous remémore les sanglantes frénésies du chariot de Jager-naut, écrasant les fanatiques qui se précipitent sous les roues).

Laissons de côté le Ramadan, ce beau carême turc, et le majestueux départ de la Caravane de la Mecque à Constantinople.

Restons en Occident, au Camp du Drap d'Or, par exemple : les souverains anglais et français rivalisent de faste, et aussi les seigneurs de la suite, « tellement, assure Martin de Bellay, que plusieurs y portèrent leurs moulins, leurs forests et leurs prez sur leurs espales ».

Lorsque Henri II, retournant du Piémont, fit son entrée à Lyon, cet événement « fut soutenu de rares singularités desquelles un combat à l'antique de gladiateurs vêtus, les uns, de satin blanc, les autres de satin cramoisi ».

Les fêtes de la Renaissance illustreront les natiuités royales, mariages princiers, traités de paix. L'Italie et la France accumulent de folles prodigalités. Lors des noces du duc de Joyeuse, certains costumes, ruisselants d'or et de pierreries, coûtaient jusqu'à 80.000 francs. « Il y eut moult fausses batailles, bateaux tirés par des dauphins, jeux artificiels et ballets de chevaux. »

Le mariage de Marie Stuart ne fut pas aventure moins merveilleuse : « la dauphine était vestue d'un habillement blanc duquel deux damoiselles portoient la queue ; sus son chef se tenoit une couronne d'or garnie de perles, diamants et rubis et saphirs ; et, par especial, au milieu de la couronne, pendoit une escarboucle estimée valoir cinq cent mille écus. Il y eut souper, grâces, masques, mômeries, ballades, passe-temps, feintises, mélodies et plusieurs autres délectations. »

Réjouissances et galantries s'échelonnent au long du règne de Henri IV « qui excelloit en la danse des tricotelets ».

Catherine de Médicis — nous apprend Brantôme, — festina superbement les Poulonnais (Polonais) en ses

Tuileries, et seize dames, qui figuraient les seize provinces de la France, « y ballèrent le plus beau ballet qui jamais fut fait en France ».

Le peuple ne se plaisait pas moins au feu de la Saint-Jean, que le monarque, d'ailleurs, ne dédaignait point d'allumer de sa royale main, le matin de la Fête-Dieu.

Le grand siècle, tout pompeux soit-il, et s'il ne danse plus la gaillarde, la romanesque, la volte, ou ce branle de la torche affectionné de Marguerite de Navarre, va inaugurer, en ses mirifiques divertissements, la bocane, la pavane, la chacone, le menuet, la gavotte, la sarabande, la passe-caille et le passe-pied, avant de pré-luder aux grands ballets de Lulli donnés aux Tuileries, à Versailles et à Fontainebleau.

Ces ballets ressortissant à notre thème plastique, car ce sont plutôt fêtes que danses, nous en toucherons deux mots plus bas.

Les fêtes extérieures seront les sacres des majestés ; celui de Louis XIII à Reims fut une splendeur. Le Roi-Soleil donna, en juin 1662, sur la place qui en a gardé le nom, un carrousel extraordinaire où la quadrille du roi, celles de Monsieur, des ducs de Guise et d'Enghien se couvrirent de poudre et de gloire. Colbert estima d'abord que cette fête avait coûté trop d'argent, mais « il vint si grant foison d'étrangers à la capitale qu'on se consola de la dépense ».

Cependant que ces beautés se manifestent

sub *Jove crudo*, les grands ballets s'organisent dans les résidences du monarque, représentations mythologiques de la *Naissance et puissance de Vénus*, de l'*Amour et Bacchus*, des *Muses* (où Molière intercala la charmante *Mélicerte*, puis le *Sicilien* ou l'*Amour peintre*).

Sébastien Le Clerc nous a transmis le souvenir de ces spectacles où les acteurs sont personnes du plus haut lignage. Molière, qui composa pour les « *Plaisirs de l'Île enchantée* » la *Princesse d'Elide*, nous a fourni une relation colorée de ces « prodiges » ; il y eut sept journées « de joie, de jeux, de collations, de galantries, de ris et de délices ».

Vous trouverez, aux murs de l'Hôtel des « Archives internationales de la Danse », diverses estampes qui vous apporteront sur ces festivités une utile documentation ; les graveurs ne sont pas ici moins précieux à consulter que les mémorialistes.



La Fête de la Tulipe, par JAN STEEN.





Réjouissance publique au Campo San-Vitale à Venise, par LUCA CARLEVARIS

\* \* \*

Il ne pouvait être question de montrer quelques-uns des chefs-d'œuvre de Watteau, Pater ou Lancret conservés jalousement par leurs possesseurs; plusieurs planches, élues avec soin, en communiqueront l'équivalent graphique. *L'Accordée* et la *Mariée de village* sont des œuvres de jeunesse d'Antoine Watteau, datées 1709 ou 1710, mais, à côté de ces deux estampes, voici une *Fête vénitienne* de rare qualité. Ces fêtes, ces conversations, ces assemblées dans un parc, Watteau les a imaginées plutôt que copiées. Il se donnait des fêtes, au temps où peignit ce jeune homme de génie, grand malade, mélancolique, d'humeur brusque, et peut-être misogyne; il ne les a pas vues. Watteau ne peint pas son temps; il le dépasse. N'oublions pas que, né en 1684, il a vécu trente ans d'une époque lugubre, la fin d'un règne, assombrie par les revers, humiliations, invasions, guerres civiles et deuils nationaux; son œuvre de lumière et de tendre vénusté est éclose à ces heures noires. Watteau narrateur de la Régence? Hé non, pas davantage. Ses fêtes galantes ne sont pas les lourdes orgies des petites maisons de la Parabère et de la duchesse de Berri. Poète, il transpose et recrée; tel plus tard le Musset des *Comédies*, Watteau est le magicien de ces décors où devisent Colombine, Arlequin, le Mezzetin, l'*Indifférent* en sa cape rose doublée de soie bleue, et *Finette* à la toque brune. Ces créatures sont aussi vraies que l'Éden où elles se meuvent.

Bonaventure de Bar, Octavien, comme Chantereau, après Antoine Pesne et Sébastien Mercier, sont parmi les plus agréables satellites du maître.

Vers le temps où florissaient ces artistes, une fête extraordinaire fut donnée à Paris par les ambassadeurs d'Espagne en l'hôtel du duc de Bouillon; sept « portiques de lumière » y scintillaient à la façade; des bateaux ornés de sculptures dorées étaient bondés de musiciens; un combat simulé fut livré sur la rivière, l'ordonnance de ce spectacle ayant été conduite par Servandoni.

Au cours du règne du Bien Aimé, Nicolas Cochin, que protège la plus artiste des favorites, est l'inséparable de M. de Marigny, qui l'emmène partout, en Hollande, et en son château d'« Écoute s'il pleut ». Cochin, dessinateur des fêtes de Louis XV, est l'arbitre souverain des élégances

esthétiques; il foudroie Meissonier, l'ornemaniste « assassin de la ligne droite »; c'est l'annaliste assermenté de la gloire de Versailles.

Et nous voici maintenant, avec tous ces jolis petits maîtres, les Taunay, les Demachy, les Lallemand, les Ragueneau, les Le Guay, dont il vous sera soumis ici de gracieux exemplaires, arrivés à cette double famille des Saint-Aubin et des Moreau qui doit nous retenir un instant.

Que de thèmes vont être proposés à leur pointe, à leur crayon, à leur pinceau! Le mariage de M<sup>st</sup> le Dauphin, d'abord. La *Gazette de France*, détaillant les salves d'artillerie, pièces d'illumination, établissements de fontaines à vin, etc., est obligée de constater que cent trente-deux personnes furent étouffées dans les remous de foule.

Et nous voici au Sacre. « *La belle journée... Je ne l'oublierai de ma vie!* » s'écrie la Reine. Arcs de triomphe rémois, statues symboliques, inscriptions latines et françaises chantant les vertus de Louis, défilé des notables, après celui de la compagnie des arquebusiers. Enfin le cortège débouche, précédé des mousquetaires, gendarmes de la garde, pages des grandes et de la petite écurie;... le Roi, escorté des troupes de sa maison, et suivi des gardes du corps et des cheveau-légers... Cérémonie à l'église métropolitaine. Sacre, puis couronnement. Magnificence des costumes ecclésiastiques et seigneuriaux. Que de brocarts, alourdissant les manteaux bordés et doublés d'hermine! Festin monstre; acclamations d'une foule idolâtre, dont le cœur — nous sommes en 1775 — bat à l'unisson du cœur de la jeune reine.

D'autres fêtes vont suivre. Bal paré du mariage de



Madame Clotilde, à Versailles, dans la plus belle salle de spectacle français. Horace Walpole, de passage à Paris, crie son admiration : « On ne peut avoir d'yeux que pour la Reine. Les Hébés, les Flores, les Grâces et les Hélènes ne sont que coureuses à côté d'elle ! Quand elle est debout ou assise, c'est la statue de la beauté ; quand elle se meut, c'est la grâce en personne. On dit qu'elle ne danse pas en mesure, mais alors c'est la grâce qui a tort. »

Viennent ensuite les fêtes de Brunoy chez Monsieur, avec drôleries de la Foire dans les bosquets, et grand combat de chevaliers du Moyen âge en blanc et bleu, aux couleurs de la reine, sous la bague d'Auguste Vestris en personne.

L'historiographe de ces fêtes sera Jean-Michel Moreau, dit Moreau le Jeune, que le corps municipal a chargé officiellement d'en perpétuer le souvenir. Celui-là est un des petits-mâtres dont les œuvrettes exquis doivent, avant mainte autre même plus importante, jaloner notre exposition. Selon le mot de Goncourt, Moreau le Jeune nous a donné la vision même du sacré. Son estampe montre le Roi, la tête couverte d'une toque à plumes, prononçant en latin les serments traditionnels de ramener la paix dans l'Église, et de gouverner avec justice et miséricorde. Admirable feuillet, qui valut à l'artiste le brevet de dessinateur et graveur du cabinet du roi.

Bien que Moreau soit contraint de se plier aux exigences documentaires de l'architecture et de l'imagerie officielle, il conserve en ses compositions le charme désinvolte du premier jet ; Cochin, peintre des riches bals de la Cour et des savantes mises en scène, n'eut jamais l'occasion d'embrasser d'aussi vastes ensembles, ni le don de rendre à ce degré le fourmillement des multitudes.

Mais la place m'étant ici mesurée, je ne puis suivre pas à pas notre auteur. Il m'eût fallu, si j'avais respecté scrupuleusement la chronologie, situer avant lui ses deux confrères Gabriel et Augustin de Saint-Aubin, qui ne sont d'ailleurs que de si peu ses aînés.

Gabriel-Jacques est le type du Parisien de Paris, qui sait sa grand'ville sur le bout des doigts. Il raffole des foules, des dimanches à la guinguette, où l'on trinque sous les cabinets de verdure ; il dessine le carnaval, le bœuf gras avec ses hérauts à cheval, son cortège de Turcs à soleil dans le dos, et son Amour qui était alors un petit

roi couronné portant en sautoir le cordon de Saint-Louis.

Contrastes d'ombres et de lumière, dessins qu'on croirait conçus en vue d'une eau-forte, et reconnaissables entre mille. Des griffonnages, des égratignures, des fouillis fiévreux et brouillés ; et, là-dedans, d'un léger trait d'encre, surgit un petit personnage vivant, une silhouette de femme. La science est raffinée du clair-obscur et des masses en ces gouaches et sanguines.

Nul n'ignore la merveille de Gabriel : son *Spectacle des Tuileries*, tout ce grouillement, ce papillotement du beau monde, ces papotages, ces froufrous.

Augustin, le cadet, est son disciple ; dès son plus jeune âge, n'ayant que seize ans, il gravait sous sa direction une petite planche fleurie d'amours, avec guirlande de tambourins, flûtes et mandolines. C'était l'entrée de jeu charmant d'Augustin, une carte pour certain « *Concert bourgeois de la rue Saint-Antoine* ».

Il va d'ailleurs, comme Choffart et Cochin, qui ne pensaient pas déchoir, s'adonnant à ces babioles, réussir en ces caprices d'illustration, ces cartons, adresses, invitations à souper, programmes, lettres de mariage, entrées de bal, tableaux du départ des coches, places au feu d'artifice, places aux expériences du Globe aérostatique, places d'amphithéâtre à la Comédie-Française, etc.

Le chef-d'œuvre d'Augustin de Saint-Aubin, c'est le *Concert* et le *Bal paré*. Qu'on ne sous-estime point ces grâces légères dont il est le confesseur : il n'y a pas d'arts mineurs. Quelle lignée vaut celle-ci : Abraham Bosse, Augustin de Saint-Aubin, Gavarni, Willette, Louis Morin ?

Donc le thème ne manquera jamais à nos chroni-



Fête costumée sur la glace, par VERDUSSEN.



queurs. Les fêtes de la Cour ne font point tort à celles de la Ville et des faubourgs. On distribua à je ne sais plus quelle occasion un nombre si énorme de quartiers de dindons qu'un chroniqueur écrivit : « Il n'y a rien à reprocher à ces messieurs de la ville. Ils se sont mis en quatre pour régaler Paris. »

Le séjour à Paris du comte — le futur Paul I<sup>er</sup> — et de la comtesse du Nord, fut le prétexte de divertissements inouïs à Trianon, à Choisy, à Marly, à la Muette.

Les Bals de la Reine...

On en parlait dans toute l'Europe; le prince de Ligne, à douze cents lieues de Versailles, en pleine guerre contre les Turcs, soupirait un soir d'hiver : « Et dire que les bals de la Reine commencent aujourd'hui ! »

L'heure pourtant n'est pas loin où Marie-Antoinette en-

tendra, le 5 mai 1789, à l'ouverture des États Généraux, ce vivat insultant qui viendra la frapper en plein cœur : « Vive le duc d'Orléans ! »

La fête de la Fédération fut une des belles journées de la Révolution française. Un immense et enthousiaste concours de peuple s'entassa dans le cirque formé par le Champ de Mars dominé des deux côtés par des jardins. Au centre, l'autel de la Patrie... Le Roi, la Reine, l'Assemblée Nationale, les ambassadeurs... La Fayette, sur son cheval blanc, au pied du trône. A l'autel, entouré de deux cents prêtres parés de ceintures tricolores, l'évêque de Melun Talleyrand officie, bénit les drapeaux. La Fayette jure fidélité à la Nation, à la Loi, au Roi. Les fédérés prêtent serment. Louis XVI se lève et jure de maintenir la constitution. La jubilation est à son comble.

Désormais les fêtes civiques se succéderont. Celle de la Liberté; puis de la déesse Raison, qui fut célébrée à Notre-Dame le décadi 20 brumaire de l'an II, soit en novembre 1793. Les pompes du théâtre s'associèrent à celles du culte en cette glorification nationale d'une entité. On vit en effet sortir du temple, devant la théorie des jeunes filles, une femme en robe blanche,

manteau bleu et bonnet rouge, laquelle n'était autre que M<sup>lle</sup> Maillard, de l'Opéra, symbolisant la Liberté. Cette jeune personne, juchée sur un trône de verdure, reçut les hommages des républicains qui entonnèrent un hymne dont les paroles étaient de Marie-Joseph Chénier et la musique de Gossec. Plus tard, Bonaparte remplacera ces démonstrations philosophico-politiques par les revues de ses troupes victorieuses. Cependant, la tradition monarchique renaît avec le sacre impérial

de 1804, avec les fêtes données en l'honneur de l'impératrice Marie-Louise, nouvelle épousée. Quatre ans à peine plus tard, les Tuileries vont rouvrir leurs portes aux héritiers de la vieille dynastie : la parole ne sera pas rendue au peuple avant l'éphémère République de 1848, qui fut triste



Fête en plein air au Portugal, par JEAN PILLEMENT.

et agitée, et c'est seulement en 1880 qu'une solennité civique renouera la chaîne de 1790.

Le lecteur suivant cet exposé aura remarqué que nous accordons ici volontiers plus d'importance à certains *poetae minores*, au détriment de leurs chefs de file; aussi bien ce sont souvent les vignettistes et les silhouettistes, race d'ailleurs charmante, qui ont traité notre sujet d'élection.

De tous les noms, en effet, que le XIX<sup>e</sup> siècle nous offre parmi les artistes qui ont brossé des toiles ou lavé des aquarelles dites de fêtes, Eugène Lami n'est certes pas le plus grand, mais peut-être le plus significatif. Il nous faut insister ici. Certes, Lami n'est point Bonington, mais feu Camille Groult n'eut pas tort de dire : « Un peu de l'âme de Gabriel de Saint-Aubin revit en Eugène Lami. » Carrière étonnante que celle de ce fils d'un fonctionnaire du Premier Empire, né en 1800, et qui meurt sous la Troisième République, âgé de quarante-deux ans, donc ayant vu de ses yeux de peintre une demi-douzaine de changements de régimes. Dès son adolescence, il compte au nombre des jeunes élégants; il fréquente chez Horace Vernet.



Il se lia avec Géricault, dont il adorait le génie, et qui lui fit aimer les chevaux.

Séduit par les coloristes britanniques, attiré par l'Angleterre, Eugène Lami part, léger de bourse, pour Londres, y est bien accueilli, et découvre, en compagnie d'une jolie insulaire serrée de près, les chefs-d'œuvre de Reynolds et de Gainborough. Il croque des chasses à courre, des courses de pur-sang, des matches de boxe, des combats de coqs, des types d'auberges, des lords replets à figure écarlate. Son copain de l'atelier Gros, le bon Henry Monnier, lui révèle la vie anglaise. Le talent de Lami se développe : finesse, grâce précise, jolis gris argentés, tons dorés et chauds, et ces rouges qu'il aime, que lui donnent le dolman des officiers des Rifles ou la livrée des valets de pied du roi.

Le revoici à Paris, sous la Restauration, lancé, bien en cour, cohabitant avec Paul Delaroche, voisinant avec Balzac; il publie des albums sur la « Vie de château », la « Vie des camps », décrit les bals des Tuileries, le « Quadrille de Marie Stuart » qu'anime l'entrain de la duchesse de Berry. Peintre de cour, tout lui sourit. Mais la révolution de juillet gronde, et la cour va être emportée dans la tourmente.

Revirement... Louis-Philippe, qui avait connu Lami chez Vernet, le nomme professeur du duc de Nemours. Sa vie mondaine va donc se poursuivre. Lami va déployer, à la description des mœurs de la Cour, le plus

verveux brio : uniformes et toilettes sous les ombrages des Tuileries; douceur du ciel parisien... Lami nous restitue l'éclat des jupes de satin sur le marbre des escaliers du château ou sur les autobus de la galerie des Glaces... Louis-Philippe en tenue de général et pantalon à sous-pieds, la reine Marie-Amélie en noir et blanc...

Le séjour de la reine Victoria à Eu est un prétexte à nouveaux lavis prestes et lumineux, à de vivaces sépias (le *Concert dans la Galerie des Glaces*, Louis-Philippe et Guizot, la jeune souveraine anglaise causant avec le duc d'Aumale).

Après un passage à Chantilly où il dirigera l'installation du duc d'Aumale, Eugène Lami se voit de nouveau privé de son royal protecteur, exilé en Angleterre.

Il a été le peintre, non de la société censitaire, des parvenus assoiffés d'or, mais bien de la partie élégamment simple, trop peu connue; il n'y eut pas que Crevel et Nucingen sous ce règne; n'oublions d'ailleurs ni Hugo, ni Musset, ni Berlioz, Chopin, Delacroix et Corot. Lami a coudoyé un monde d'artistes, d'écrivains, chez Gabriel Delessert, le prince Demidoff, le baron James de Rothschild; et ce sont ces types d'humanité plus affinée dont il a restitué les manières, le dandysme, les plaisirs et les ridicules.

Quand ses princes s'en furent à Claremont, Lami les y suivit.

L'ordre rétabli, il rentre, et le mondain charmant va se donner à l'analyse des fêtes du Second Empire. Morny l'affectionne; Napoléon III lui préfère Winterhalter. Mais Nieuwerkerque, qui l'apprécie, lui réserve de fructueuses commandes; il va continuer à retracer la vie des salons avec une spirituelle maëstria. On le voit chez la comtesse Le Hon, aux soirées du Louvre, où le directeur invitait Musset, Delacroix, Gustave Doré, Alexandre Dumas, Heim, Isabey, Baudry, Méry et Lefuel; il fréquente l'hôtel de la princesse Mathilde; chez les Delessert, chez le prince Damidoff, chez la duchesse de Mouchy et la baronne James; familier

du château de Ferrières, il y exécute des décorations murales; sa fécondité est inépuisable. Il a justifié le précepte d'Eugène Delacroix : « Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour les yeux ».

Il faut recourir ensuite à un admirable sculpteur, l'auteur de

*Flore* et de la *Danse*, peintre de haute classe à ses heures, pour obtenir l'idée la mieux exacte des plaisirs et réceptions du Second Empire, auquel ce fils d'un maçon valenciennois assista souvent, tant aux Tuileries qu'à Compiègne. Carpeaux, dont l'œuvre est nettement datée et « Second Empire », sentit si bien la grâce des femmes de la Cour, qu'on peut le considérer comme



La Foire à Makarieff, par J. L. DEMARNE.



l'historiographe de leur légèreté; il a été obsédé, enivré par le sourire, l'air de tête, la coiffure, l'arabesque des épaules tombantes de ces valseuses des grands bals privés.

On s'est beaucoup amusé, on a beaucoup dansé, au cours du règne de Napoléon III, surtout après Sadowa, et jusqu'à la catastrophe finale. Les Tuileries donnent le ton; et le demi-monde — où brillent la Païva, M<sup>me</sup> Musard, la femme du chef d'orchestre, ou Marguerite Bellangé, maîtresse affichée du souverain — suit de son mieux.

Les salons resplendissent d'uniformes civils et militaires. L'Impératrice y donne des bals travestis d'une vive liberté; elle n'osera d'ailleurs y paraître, en dogaresse ou en bohémienne, qu'une seule fois. Par contre, M<sup>me</sup> de Metternich, en cocher de fiacre, M<sup>me</sup> de Pourtalès en almée, M<sup>me</sup> de Gortchakoff en Salammbô, côtoient les frontières de la décence, et déconcertent plus d'une fois l'étiquette.

Comptera-t-on Monticelli parmi les peintres de fêtes du Second Empire? Oui certes, car le petit-fils de Rembrandt et de Watteau fut un adorateur de la souveraine peut-être entrevue un soir. Ses thèmes? Contes de fées, décamérons, tournois, cours d'amour, bosquets fleuris, halliers où de belles dames en robes nacarat devisent avec des jeunes-cœurs à toquets de velours, cependant que d'élégants levriers bondissent dans la nuit bleue aux naseaux des haquenées caparaçonnées, tenues en laisse par des nains porteurs de parasols. Ce sont là des fêtes, des rêves de Shakespeare, de Watteau, de Verlaine, les songes d'un Oriental fumeur de haschich.

Veuille mon lecteur me permettre de lui recommander le Monticelli de notre exposition: je ne suis pas éloigné de le tenir pour le plus royalement somptueux qui soit né des



Fête, par A. MONTICELLI

aussi la différence de séduisants artistes à un grand classique, Henri de Toulouse-Lautrec.

N'en déplaise à ceux qui nous jettent à la tête la science consommée de M. Degas, dont nul ne conteste le génie fait de longue patience, il est permis de considérer en Lautrec autre chose que le brillant illustrateur du *Courrier de Paris*. Cet authentique grand seigneur, descendant des comtes de Toulouse, et dont plusieurs ancêtres épousèrent des princesses de sang royal, aimait l'atmosphère des bouisbouis et des bars, où il traînait le corps ardent et débile d'un nain de Velasquez. Ses

scènes de music-halls, ses chahuts sont d'un arrière-petit-fils de Clouet: nul tempérament plus sain, d'un équilibre plus lucide; le trait est fort, concis, autoritaire. Cet auteur garde, dans les pires lieux, une race hautaine. Ceux qui sont venus après lui, et ne l'ont pas égalé, furent le caustique Forain, et plus près de nous, Vertès, Dignimont, Chas Laborde.

Dans un domaine plus superficiellement pimpant, la gentillesse de Jules Chéret ne saurait être passée sous silence.

Le plus grand, sans contredit, demeure ici Lautrec. La vie d'un spectacle étant, — ainsi que l'a écrit un moraliste — une vie d'éphémère, Toulouse-Lautrec, s'élevant au style, donc au permanent, a rendu durable ce qui était passager.

LOUIS VAUXCELLES.



Parade foraine, par MOREAU LE JEUNE.



## ADOLPH BOLM

### DANSEUR ET CHORÉGRAPHE

Né à Saint-Petersbourg (Petrograd), le petit « Adja », fils du premier violon et chef d'orchestre assistant au Théâtre Michel, se trouva dès l'enfance entouré des gens appartenant au monde des musiciens et des artistes.

A l'âge de dix ans, Bolm se présente à l'examen d'entrée de l'École impériale de ballet, et est accepté comme pensionnaire. Il reçoit l'éducation académique et chorégraphique de cette institution, dirigée par les meilleurs professeurs. En 1904, finissant ses études à l'école de ballet avec le premier prix, il entre aussitôt comme danseur au ballet du Théâtre Maryinsky, théâtre d'Opéra et de Ballet, et là, il se distingue par ses exécutions brillantes, son tempérament dramatique, et par ses grandes qualités de mime.

Désireux de s'instruire davantage, il se plonge dans les études d'histoire de l'art, de la musique et de la littérature. Pendant les périodes de vacances accordées par les théâtres impériaux, il obtient des congés pour l'étranger, et visite avidement les musées, galeries d'art, les théâtres et les concerts, en Allemagne, en France, en Italie. Pendant l'un de ces voyages, il s'installe chez le grand professeur de danse Enrico Cecchetti, à Turin, afin d'étudier davantage, avec ce maître de la danse classique, qui perfectionna la technique de tant de grands danseurs de son époque, et qui fut durant de nombreuses années attaché à Pavlova et à Diaghileff.

Ces voyages en Europe donnent à Bolm l'idée d'organiser une troupe de ballet, composée de danseurs et de danseuses du Théâtre impérial, avec Anna Pavlova comme étoile. Anna Pavlova n'était pas encore connue à l'étranger, quoique déjà célèbre et fêtée en Russie. C'est donc en 1908, et grâce à l'audacieuse entreprise du jeune et ardent Bolm que l'Europe a le bonheur de voir la grande danseuse, au moment de sa jeunesse éclatante et dans toute la perfection de son talent et de son art consommé. Ce fut une marche triomphale de Riga à Copenhague, puis de Stockholm à Prague ou à Berlin. Ce fut là le début de l'exode des danseurs russes à l'étranger, peu de temps avant la grande entreprise de Serge de Diaghileff.

En 1909, Diaghileff l'invite à se joindre à son Ballet,

dirigé alors par Michel Fokine. Avec Pavlova, Karsavina, Nijinsky et Bolm comme vedettes, on inaugure les fameuses saisons des « Ballets russes » de Diaghileff à Paris. De 1909 à 1914, Bolm fut acclamé en Europe et en Amérique du Sud comme « guerrier du Prince Igor », « esclave de Cléopâtre », « Pierrot du Carnaval », amant passionné dans « Thamar » et dans « Sheherazade », prince dans « l'Oiseau de feu », More dans « Petrouchka », etc., ou comme chorégraphe du somptueux Opéra-Ballet « Hébé », de Rameau, avec Carlotta Zambelli, étoile de l'Opéra de Paris, ballet donné à Monte-Carlo.

Dans la troupe de Diaghileff, Bolm, toujours dévoué

à son art, ne s'arrête devant aucun sacrifice. Il crée, il danse; il remplace tantôt Nijinsky ou Fokine, si souvent absent ou en guerre avec Serge Diaghileff. La saison de Paris et de Londres, en 1914, peut être considérée comme la plus somptueuse de ce grand animateur que fut Diaghileff. Ce fut une saison de ballet et d'opéra avec le grand Chaliapine. Fokine monta le « Coq d'Or » de Rimsky-Korsakoff, « Midas » de Sternberg, la « Légende de Joseph », de Strauss. Bolm crée les danses persanes dans la « Khovanchina », en des groupements et des mouvements d'un style évocateur de l'art des miniatures, ainsi que les danses des « roussalkas », dans l'Opéra « La Nuit de Mai ».

A peine la saison finie à Londres, la grande guerre éclate, et son souffle infernal disperse cette troupe de danseurs merveilleux, qui se réfugient dans différents

coins du monde. Bolm s'installe à Lausanne. Bakst est à Genève. Stravinsky près de là, à Morges. Diaghileff et Miassine arrivent également à Lausanne, bientôt suivis par les peintres Larionoff et Gontcharova. Malgré les ravages de la guerre, Bolm reçoit une offre de l'impresario connu, Sir Oswald Stoll, de venir à Londres afin de monter des ballets avec le concours de Karsavina et de Bakst. Un contrat merveilleux au point de vue financier; mais Diaghileff est en pourparlers avec des représentants du Metropolitan Opéra de New-York, pour une saison extraordinaire, suivie d'une tournée transcontinentale. Diaghileff est toute éloquence. Bolm accepte de collaborer avec Diaghileff pour la réorganisation de la troupe.

Tous les efforts de Diaghileff pour obtenir du Gouver-



ADOLPHE BOLM



nement russe le congé de Fokine sont vains. Nijinsky est prisonnier en Autriche. Karsavina ne peut aller en Amérique. Donc, c'est sur Bolm que tombe la charge de maître de ballet et de premier danseur.

\*  
\* \*

Après mille difficultés, la troupe est constituée et l'on part pour Paris, où, presque à la veille du départ pour l'Amérique, le Ballet inaugure la réouverture de l'Opéra, avec un spectacle de gala, sous le patronage et au profit de la Croix-Rouge britannique. Ce spectacle, quasi répétition générale pour l'Amérique, est acclamé par une salle comble, remplie par les fidèles du Ballet Diaghileff. Stravinsky dirige « L'Oiseau de Feu », Checchetti est le méchant sorcier, Miassine est présent, ainsi que la belle Tchernicheva, Gavrilov, Bolm.

Après une tournée de plusieurs mois, et après un succès indescriptible, le Ballet revint à New-York, pour les représentations au Metropolitan Opéra. C'est alors que Nijinsky, enfin libéré et arrivé à New-York, se joignit à la troupe, débutant dans le « Spectre de la Rose ». Le public, qui l'avait impatientement attendu, le salua de longs applaudissements. Une saison en Espagne suivit celle de New-York. Toute la troupe, sauf Nijinsky, resté à New-York, s'embarqua à destination de Madrid, qui devait réserver au Ballet et surtout à Bolm, un accueil enthousiaste. Durant ce séjour, Bolm créa la chorégraphie du ballet Sadko, poème symphonique de Rimsky-Korsakoff.



Adolph Bolm dans le rôle du « Nain »  
du ballet « La fête de l'Infante ».

La seconde saison des ballets en Amérique s'effectua sans la présence de Diaghileff, de Miassine Checchetti, de quelques autres, parmi les danseurs du ballet, mais avec Nijinsky et Bolm. C'est pendant cette tournée que Bolm, à la suite d'une chute qu'il fit dans le ballet « Thamar », en Californie, se sépara de la troupe, et quitta les Ballets de Diaghileff. La troupe rentra en Europe sans lui.

Bolm se rendit à New-York, se rétablit complètement, et commença l'organisation de sa propre entreprise, qu'il appela « Le Ballet intime », inaugurant ainsi un nouveau genre du théâtre dansant d'un petit groupe d'artistes et d'un orchestre de chambre.

\*  
\* \*

Les premiers spectacles du Ballet intime, avec Bolm et le concours de la danseuse hindoue Roshanara (accompagnée sur l'instrument hindou, tamboura, par la chanteuse Ratan Devi), du danseur japonais Michio Ito, et d'un groupe de danseurs classiques, remportèrent à New-York, à Washington et ailleurs un grand succès, durant l'été de 1917.

C'est alors que Otto Kahn, le grand mécène, qui subventionna les deux tournées du Ballet Diaghileff, appela Bolm, afin d'envisager avec lui la possibilité de monter « Le Coq d'Or », pour le Metropolitan Opera. Malheureusement, à cause de la guerre, il n'était pas possible de faire venir des artistes et des peintres russes; mais, malgré cette absence, le spectacle du « Coq d'Or » eut un succès énorme et se maintint au répertoire du Metropolitan pendant plusieurs années. Bolm jouait le rôle du roi Dodon.

Avant de commencer les préparatifs du « Coq d'Or », Bolm avait continué ses spectacles du Ballet intime, et il avait créé le grand ballet fantastique de la fameuse revue du célèbre Ziegfeld, qui fut dansé au Century Théâtre pendant six semaines.

Ce ballet avait été trouvé par Bolm, dans le but d'utiliser l'immense scène tournante de ce théâtre. Il représentait des scènes d'automne avec 60 danseuses, feuilles volantes tourbillonnant sous le souffle de Boré. Bolm, le vent fougueux, amoureux de l'arbre enchanté, tenait captive son amoureuse, Flores Revalles (des ballets russes).

En 1919, Bolm monta « Petrouchka », de Stravinsky, pour le Metropolitan, et cette fois, il dansa le rôle principal. La même année, il était invité à l'Opéra de Chicago pour créer et monter le ballet du compositeur américain John Alden Carpenter, « La Fête de l'Infante », d'après le conte d'Oscar Wilde, avec décors et costumes de R. E. Jones. Bolm créa une chorégraphie remarquable de force et de nouveauté, et son rôle du nain obtint tous les suffrages. Cette création de Bolm marqua un point très important de sa carrière, le désignant comme l'un des maîtres de la composition chorégraphique.

Ensuite, Bolm continua ses tournées avec son Ballet intime, créant d'innombrables chorédramas et choré-comédies, danses pour groupes et soli, sur la musique



des maîtres classiques, romantiques et modernes. Ce théâtre de Ballet intime eut une grande influence en ce qui concerne les études musicales et chorégraphiques.

Ce fut encore Bolm qui inaugura les spectacles de danse dans les théâtres de cinéma à New-York, point de départ de ces immenses prologues dansés des grands cinémas, comme le Capitol, Roxy et finalement Radio City Théâtre.

En 1920, Bolm fut invité avec son Ballet intime à Londres, où il fut reçu avec enthousiasme. A son retour de Londres, il créa, pour le compositeur John Alden Carpenter, son nouveau ballet « Krazy Kat » (le chat maboul), précurseur bien connu du fameux « Mickey Mouse ». « Krazy Kat » est une création du dessinateur George Herriman; c'est lui qui dessina pour le ballet les décors et les costumes, dans l'esprit schématique et saugrenu de ses propres compositions. Le public, surpris, mais amusé, se laissa conquérir à cette alliance de la danse, de la caricature et du jazz.

A cette même époque, Bolm synchronise son premier film de danse-chorédrame « La Danse Macabre » de Saint-Saëns, conçu pour trois personnages : les deux amoureux, mimés par Bolm et Ruth Page, et la Mort, par Olin Howland. Le film sonore n'existait pas encore. A New-York, le public et la presse l'acclamèrent comme une nouvelle réalisation d'une grande importance.

\*  
\* \*

En 1922, Bolm quitta New-York pour accepter le poste de maître de ballet à l'Opéra de Chicago. C'est dans cette ville qu'il fonda sa première école de danse, d'où sont sortis tant de danseurs maintenant connus, ou des chorégraphes et des professeurs de danse recherchés pour la culture artistique qu'ils ont reçue de ce maître savant et inspiré. Après un séjour de deux ans, une entreprise considérable lui fit quitter l'Opéra.

Son ami et collaborateur, le compositeur J. A. Carpenter, le chef d'orchestre Frédérique Stock et un groupe d'amis influents et passionnés pour l'art de la danse, souscrivirent une somme considérable et fondèrent la « Société des Arts alliés de Chicago » (Chicago Allied Arts), avec Adolphe Bolm comme maître de ballet. Pendant trois saisons, de 1924 à 1927, on donna aux « Arts alliés » maintes œuvres musicales classiques et modernes, dont beaucoup d'inédits, et Bolm créa, pour plusieurs d'entre elles, des ballets du même esprit nouveau et audacieux.

Pour l'inauguration de ces spectacles, en novembre 1924, Bolm avait invité Thamar Karsavina, qui dansa avec Bolm pour la première fois, depuis le dernier spectacle à Londres, en 1914. Le programme comportait « L'Enlèvement », musique de Mozart, « Le Foyer de la Danse » avec musique de Chabrier, décors et costumes de Remisoff. En outre, Karsavina dansa plusieurs danses de son répertoire de concert, composées par elle-même. M<sup>lle</sup> Ruth Page était première danseuse des « Arts alliés ». Élève et disciple de grand talent, elle occupe toujours une place importante comme danseuse et chorégraphe. Bolm créa encore pour les « Arts alliés » :



La « Tragédie du violoncelle »  
Ballet de A. TANSMAN, chorégraphie de A. Bolm.

« El Amour Brujo (Amour Sorcier) », de Emanuel de Falla, décors et costumes de Rollo Peters; « La Tragédie du Violoncelle », d'Alexandre Tansman, décors et costumes de N. Remisoff; « la Farce du Pont Neuf », de Jeanne Clément Herscher, décors et costumes de Jean Valmier; « Christmas Carol », ballet adapté par Bolm d'après Charles Dickens, musique de Vagn Williams; « Les Rivaux » (Légende chinoise) de Henry Eichheim, avec instruments de musique chinois; « Mandragore », de Carol Szymanovsky; « Bal des Marionnettes » et « Parnasse au Montmartre », d'Eric Satie. Les décors et costumes, pour ces cinq derniers ballets, étaient de N. Remisoff, lequel avait également peint un rideau spécial pour tous les spectacles des « Arts alliés ». A noter encore deux créations inachevées, « Karaguez », de Marcel Mihailovici, décors et costumes de Michel Lariovnow, et « Guiabliesse », de W. Still Grant. On donna également « Pierrôt Lunaire », d'Arnold Schoenberg. En outre de ces ballets, Bolm créa une quantité de divertissements, épisodes chorégraphiques d'un style abstrait, tels que « Trois Poèmes extatiques », de Scriabine, « Réverie », de Chopin, « Carnaval » de Rimsky-Korsakoff, et beaucoup d'autres.

Tout en donnant ces spectacles à Chicago, Bolm accepta un nouvel engagement du Metropolitan Opéra de New-York, pour monter de nouveau « Petrouchka », à l'occasion de la première visite de Stravinsky en Amérique, à condition de donner une nouvelle mise en scène et de nouveaux décors et costumes. Serge Soudeikine fut engagé, et « Petrouchka » se présenta, plus saisissant et plus original que jamais.

Bolm se décida enfin à aller à Buenos-Aires, au théâtre Colon, apportant avec lui « Le Coq d'Or » et « Petrouchka ». Il emmena aussi plusieurs de ses danseurs : Ruth Page, Anna Ludmila, Bonfiglio et autres. Malgré des difficultés inouïes, faute de bons danseurs sur place pour l'ensemble, les spectacles de « Coq d'Or », « Petrouchka » et quelques autres ballets furent donnés avec éclat.

Après six mois d'absence, Bolm rentra à Chicago, où il pouvait créer en pleine liberté et où il pouvait



accueillir ses amis d'Europe de passage : Ravel, Honegger, Milhaud, Tansman, Respighi.

\*  
\* \*

En 1928, Bolm fut invité à monter des ballets pour la « Société de musique de chambre », à la Bibliothèque nationale de Congrès à Washington. A la prière de Bolm, M<sup>me</sup> Coolidge, la généreuse animatrice de ce groupe, demanda à Stravinsky de composer un ballet pour petit orchestre, avec un sujet n'ayant pas plus de trois à quatre personnages. Stravinsky composa à cette occasion « Apollon Musagète », et Bolm en fit la création chorégraphique. Il dansa le rôle principal. Les décors et costumes étaient de Nicolas Remisoff.

Ce ballet fut monté plus tard à Paris par Diaghileff. A part ce ballet de Stravinsky, Bolm monta, pour ce même spectacle, « Arlechinata », musique de Mondonville, « Alt Wien », sur des danses de Beethoven, jamais jouées auparavant, et retrouvées dans les archives de la Bibliothèque nationale de Congrès, et le tableau chorégraphique de la « Pavane à l'Infante défunte », de Ravel.

En 1931, Bolm fut appelé à Hollywood par le grand acteur John Barrymore. Le chef d'orchestre, Rodzinsky, qu'il consulta pour la musique, attira son attention sur le poème symphonique « Usine » de Mossolov. Bolm, justement, était en quête d'une musique de ce genre pour son ballet le « Ballet Mécanique ». Hélas ! dans le film « Le Mad Genius » (Folie et Génie), le ballet était réduit à des fragments, mais Bolm l'a monté en

entier pour le Hollywood Bowl, l'amphithéâtre en plein air, contenant 20.000 spectateurs.

Bolm, prenant pour base le contre-point musical de la composition de Mossolov, conçut un ballet essentiellement géométrique, avec des groupes variés d'un enchaînement parfait, évoquant un mécanisme de grande précision mathématique, cependant émouvant par son dynamisme humain. Les corps presque nus des danseurs et des danseuses évoluaient en des mouvements d'une grande force, dans un ensemble architectonique dont l'effet était accentué par des projections lumineuses symbolisant les reflets métalliques de l'usine. Le public fut soulevé, donnant libre cours à son enthousiasme. Ce fut un autre spectacle, succédant au ballet, que ces 20.000 personnes debout, acclamant Bolm comme le créateur d'un art nouveau.

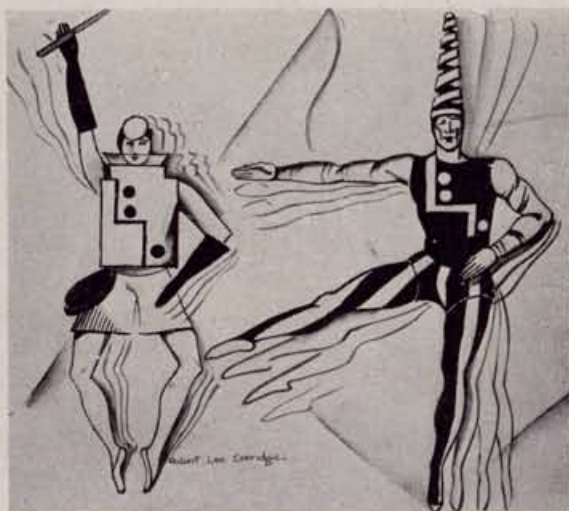
Invité par l'Opéra de San-Francisco, Bolm monta « Le Coq d'Or » à l'Opéra, avec le concours du peintre Nicolas Remisoff, sur des bases artistiques toutes nouvelles.

En outre, Bolm y créa une bacchanale dans « Tanshauser », d'une beauté toute classique, et pour Carmen, un ballet espagnol stylisé sur de la musique de De Falla, ainsi qu'une course de taureaux savamment adaptée au théâtre.

Il est à noter que le ballet de l'Opéra de San-Francisco est le seul à donner, en Amérique, des spectacles de ballets en dehors de la saison d'opéra.

L'immense notoriété de Bolm, qui fonda une école de danse auprès de l'Opéra, a fait de cette ville un remarquable centre de danse.

BEATA BOLM.



Dessin de Robert Lee Escribde  
pour le « Ballet mécanique »  
Musique de A. Mossolov, chorégraphie de A. Bolm.



## LES VESTRIS

GAÉTAN, LE " DIOU DE LA DANSE "



Le volume très documenté (d'après les rapports des Archives, nationales, de la Bastille, de l'Opéra, et de nombreux documents inédits) de Gaston Capon donne, sur la famille Vestris, les renseignements les plus circonstanciés.

C'est le 3 octobre 1747 que la mère et ses fils : Gaétano-Appolino Balthasar, Angiolo et Jean-Baptiste, arrivaient à la conquête de Paris, appelés par leur fille et sœur, la jeune et jolie Teresina, déjà lancée dans le monde de la galanterie parisienne. Ils la rejoignaient dans l'appartement qu'elle avait loué à l'hôtel du Saint-Esprit, tenu par le sieur Morin, dans la rue des Cordeliers.

C'est de Florence que toute la famille était partie, se séparant en deux groupes : la mère avec quelques-uns des enfants; le père avec les autres. Ils étaient allés à Naples, puis à Palerme, à Bologne, à Venise, à Gênes, et de là à Vienne et à Dresde, revenant ensuite en Italie, à Milan, trouvant à s'engager pour chanter ou danser, à l'Opéra et ailleurs.

En peu de temps, tous les Vestris résidant à Paris se trouvèrent engagés à l'Académie royale de musique. Gaétan y entra en avril 1749. Une autre sœur, Violante, chanteuse à la superbe voix de soprano, arrivant de Turin, étant venue les rejoindre cette même année, les Vestris quittèrent la rue des Cordeliers et ils se divisèrent, afin de faciliter le commerce galant des deux sœurs. Thérèse vint demeurer avec sa mère et Gaétan, rue Neuves-Petits-Champs, près de la rue Sainte-Anne. Violante s'installa non loin de là, au petit hôtel du Maine, avec ses frères Jean-Baptiste et Angiolo.

\*\*

Lors des débuts de Gaétan, en 1749, l'Opéra n'était pas riche en danseurs. Il n'y avait, pour barrer la route à Vestris, que Dupré et Lany : le premier, appelé l'« Apollon » de la danse, suscitait encore l'enthousiasme du public, malgré ses trente années de présence au théâtre; le second, bien qu'excellent danseur et parfait maître de ballets, ne possédait aucune des qualités qui caractérisent un artiste de premier plan.

Le jeune Vestris était déjà remarquable par la pratique qu'il avait acquise dans les différentes villes où il avait exercé, bien qu'étant « jarreté », c'est-à-dire ayant les cuisses rapprochées et les hanches étroites — imperfection qu'il sut vaincre à force de travail. En peu de temps, il se perfectionna sous la direction de Dupré, et il s'éleva bientôt au rang de son illustre maître, qu'il égala en perfection et surpassa en variété et en goût, assure Noverre, dans ses *Lettres sur la danse*.

Aussi, lorsque Dupré se retira en 1751, Gaétan obtint-il l'emploi de danseur seul, aux appointements de quinze cents livres, et Clément, dans son volume, *Cinq années littéraires* (1754, n° 8, t. IV, p. 175), le note en ces termes :

*Le premier danseur après Dupré, et dans son genre, que nous ayons aujourd'hui à l'Opéra, est une jeune Florentin, nommé Vestris, assez grand, bien fendu, taillé noblement et d'une jolie figure au théâtre.*

Joli homme, infatué de sa personne, hâbleur, plein de faconde, il avait les qualités requises pour un artiste désireux de parvenir par tous les moyens. Et ses succès auprès des femmes furent grands, et ses aventures nombreuses.

Sous prétexte de lui donner des leçons de danse, il allait tous les matins, de bonne heure, chez la demoiselle Étienne Lemaquis, danseuse dans

les ballets, entretenue par le marquis de Villeroy, qui la venait voir chaque jour entre 9 et 10 heures, et ne la quittait plus de la journée. Malgré les précautions prises, et bien que Vestris disparût avant l'arrivée du marquis, celui-ci eut bientôt connaissance des leçons clandestines. Fortement épris de la demoiselle, il se rendit auprès de Vestris, et lui ordonna de cesser ses visites. Ayant réitéré plusieurs fois sa défense, sans succès, M. de Villeroy, abordant un soir Vestris, au sortir de l'Opéra, lui dit qu'il voulait lui donner « deux mylords de ses amis pour écoliers et qu'il devait souper le soir même avec eux, qu'il n'avait qu'à monter dans son équipage et qu'il seroit de la partie. Il se fit conduire vis-à-vis le pont tournant et avoit ordonné à ses gens de prendre des fouets et des baguettes. Il fit mettre pied à terre à Vestris, et lui dit qu'il l'avait amené pour lui donner les étrivières. Luy, ingambe, fut assez heureux de l'éviter en prenant la fuite. » Sa frayeur fut telle qu'il dut se faire saigner aussitôt.

\*\*

Gaétan cherchait à supplanter Lany, maître des ballets. Et sa sœur Thérèse, qui avait débuté en 1751, comme danseuse, jalousait M<sup>lle</sup> Puvigné, premier sujet. Elle avait cédé aux sollicitations de Lany, « droit de jambage que le maître des ballets exigeait des danseuses en quête d'avancement », et avait ainsi obtenu des avantages et des passe-droits. Mais ses exigences étaient sans limites, ne laissant aucune occasion de marquer sa mauvaise humeur. Et Gaétan prenait fait et cause pour sa sœur. Le 11 février 1754, lors d'une répétition, une vive altercation eut lieu entre Vestris et Lany : « Le sieur Vestris aîné tira l'épée sur le théâtre contre Lany qui, par prudence ou autrement, ne jugea pas à propos de se mettre seulement en défense... »

Le geste du danseur italien fut l'objet d'un rapport, et le dimanche 17, comme Vestris entra au théâtre, Desbrosses, sergent-major des gardes françaises, muni d'un ordre du roi, l'arrêtait et le mettait entre les mains de Degland, aide-major de la ville, qui le conduisit sans autre formalité au For-l'Évêque.

(Il y avait, à l'Opéra, une garde continuelle composée de seize hommes des gardes de la ville, commandée par un sergent, qui était relevée pendant les représentations par quarante hommes du régiment des gardes françaises).

La prison, sise rue Saint-Germain-l'Auxerrois, n'avait rien de redoutable pour les prisonniers fortunés. Vestris eut toujours, au For-l'Évêque, nombreuse compagnie. Il occupait la salle du Conseil à raison d'une pistole par jour. Et il donna un dîner qui lui coûta plus de quarante écus. Sa sœur allait le voir tous les jours.

Sentant leur étoile pâlir, les Vestris, pour faire diversion, résolurent de mettre à profit les engagements que leur offraient les Cours étrangères. Thérèse et Angiolo — le frère cadet — demandèrent leur congé absolu. L'état des appointements pour les années 1754-1755 porte :

— Vestris, entré en 1749, renvoyé le 17 février 1754.

— Vestris cadet, entré en 1753, a demandé son congé absolu, fait ses six mois qui expireront le 1<sup>er</sup> novembre 1754.

— M<sup>lle</sup> Vestris, entrée en 1751, a demandé son congé absolu, fait ses six mois qui expireront le 1<sup>er</sup> novembre 1754.

Gaétan, sorti de prison, s'occupa de répondre aux avantageuses propositions qu'on lui adressait. Il conclut pour Berlin à raison de seize mille livres par an, cent louis d'indemnité pour ses frais de voyage, et cent louis pour son retour.

\*\*

Les danseurs partirent le 6 décembre, avec leur mère, laissant la maison à la garde de la sœur cadette, Violante, qui revenait de Londres, où elle était restée une année.

Nulle trace ne permet de suivre Gaétan dans les capitales de l'Europe où il séjourna. On suppose que, de Berlin, il sut retourner en Italie, au théâtre de Turin, où un ballet de sa composition fut joué. De retour à



Paris, ils'efforce de reconquérir la place abandonnée au théâtre de l'Opéra. Pitrot, sur qui on avait compté pour le remplacer, ne se hâtait pas de revenir de Saxe, où il composait des ballets. Aucun autre danseur ne ressortait suffisamment pour se détacher du groupe ordinaire des sujets. Vestris bénéficia de cette pénurie de coryphées, et il reprenait, en même temps que son frère Angiolo et sa sœur Thérèse, son emploi à l'Académie royale de musique, où il reparut dans *Roland*, l'opéra de Quinault et Lully, le 9 décembre 1755. Le *Mercur*e négligea de signaler son retour.

C'est en 1757 qu'il fit la connaissance de M<sup>lle</sup> Allard. La jeune fille, née en 1742, à Marseille, après un engagement à la Comédie de sa ville natale, était partie pour Lyon, où elle avait été première danseuse au Théâtre. Puis, en août 1756, elle vint tenter fortune à Paris. Quelques jours après, elle prenait place dans le corps de ballet de la Comédie Française.

La danseuse et Gaétan vécurent quelque temps quasi maritalement. Une grossesse s'ensuivit. Et le 27 mars 1760, un enfant naquit qu'on baptisa le même jour sous les noms de Marie-Jean-Augustin Vestris.

\*\*\*

La vie publique de Vestris prenait une importance tous les jours plus grande. Le *Mercur*e, un moment brouillé avec l'administration de l'Opéra, avait suspendu ses critiques, qu'il reprit sitôt que Rebel et Francœur furent remis pour la seconde fois à la tête de ce théâtre. Vestris put y lire couramment de courtois éloges et d'amicaux encouragements. On s'extasia sur son pas figuré, « d'un goût, d'une expression, d'une grâce et d'un accord qui charment »; on le loue de mettre « le comble au plaisir des spectateurs », en paraissant toujours « avec plus d'aisance et de noblesse, ... de légèreté et de précision. »

Dans le courant de l'année 1761, Vestris est adjoint à Lany en qualité de maître et compositeur des ballets, et Gaétan, bien en possession de son art, s'efforce d'embellir son jeu. Il rompt avec les vieilles traditions. Et le *Mercur*e de France de décembre 1761 remarque, au sujet d'*Armide*, de Quinault et Lully :

*On ne saurait donner trop d'éloges à M. et M<sup>lle</sup> Vestris dans leur pas de deux pour l'enchantement de Renaud. Jusqu'alors, par le plus absurde des contresens, les meilleurs danseurs et danseuses paroisoient ne danser que pour s'enchanter mutuellement et pour mendier des applaudissements au parterre, en lui adressant leurs actions les plus séduisantes; au contraire, dans ce pas de deux, M. et M<sup>lle</sup> Vestris ne perdent jamais de vue le lit où repose Renaud. Tout ce que leur scène pantomime a d'agréable et de voluptueux est dirigé sur cet objet. S'ils s'en éloignent de temps en temps, ce n'est que pour se consulter, se communiquer de nouveaux charmes, ainsi l'illusion est entière, leurs talents méritent toutes nos louanges; mais nous croyons ne savoir encore de plus distingués au sentiment de goût qui leur a fait sacrifier les applaudissements de la multitude à la noble émulation d'en mériter de plus flatteurs et d'introduire le raisonnement dans cet agréable talent.*

Tous les Vestris allaient soutenir de leurs applaudissements ceux des leurs qui affrontaient le public. Un soir, au parterre, le frère de Gaétan, Jean-Baptiste, celui qu'on appelait « le cuisinier de la famille » s'écria, dans son jargon, en une exclamation fraternelle : « C'est le diou de la danse. »

Le mot circula dans la salle, se répandit dans la ville. Vestris fut le *Diou de la danse*, appellation dans laquelle il rentrait autant d'ironie que d'hommage. Mais le danseur n'y entendait que de l'admiration, et sa vanité s'y complaisait. Enivré, gonflé d'orgueil, il se livrait à des manifestations d'une ridicule suffisance. Un jour qu'il avait été applaudi avec transport, il donna majestueusement sa jambe à baiser à un jeune élève

qui lui exprimait son admiration. On lui prête ce propos : « Il n'y a que trois grands hommes en Europe : le roi de Prusse, M. de Voltaire et moi. » La phrase est mentionnée dans tous les recueils de l'époque.

Raisonneur et chicanier, Vestris suscitait constamment des difficultés. L'Intendant des Menus, M. de la Ferté, qui s'occupait activement de la partie administrative de l'Opéra, étant l'intermédiaire entre les directeurs et le ministre du roi, en rend compte au maréchal de Richelieu, disant qu'il a été obligé de sévir un peu contre lui, car « il n'est jamais content de son sort et ne fait qu'ameuter les sujets ». Ses incartades sans cesse renouvelées lui valurent d'être rayé des contrôles de l'Académie royale de musique en 1767.

\*\*\*

La plus grande liberté de mœurs régnait au sein de la famille Vestris; nul n'imaginait de se choquer des goûts et des unions passagères de l'un de ses membres. Si les voyages les séparaient parfois, toujours ils se retrouvaient avec la même joie, et reprenaient, la main dans la main, la lutte pour la vie, se soutenant l'un l'autre, s'aidant de toutes les façons. La *correspondance de Grimm* (édit. Tourneux, tome VIII, p. 262) loue ironiquement l'espèce de communauté en laquelle ils se plaisaient :

*La famille Vestris vit dans la plus tendre union. Pendant que la belle Teresina couche avec son amant pour de l'argent, la mère, dévote comme une sainte, dit à côté de sa chambre son chapelet; son frère qu'on appelle le cuisinier prépare le souper que la sœur Violante et les autres frères viennent manger avec Teresina et son amant, le plus cordialement du monde.*

Et Thérèse, à son habitude, menait plusieurs intrigues de front. L'un de ses adorateurs, le comte Ascligio, un noble vénitien, l'ayant quittée pour la demoiselle Dubois, actrice aux Français, on célèbre, dans une série d'épigrammes sur les amours des filles d'opéra, attribuées à Poinset, en collaboration avec M. de Pressigny le trio resté fidèle à Thérèse :

*Vestris à Sainte Foix a loué son devant.  
Son derrière à Brissard, qu'il paye tout  
[autant,  
Passe encore pour ces deux, mais  
[Coubrou, ma parole,  
Ne devrait pas payer si cher un entresol.  
C'est cependant chose assurée,  
Qu'ils la payent, chacun, un louis  
[chaque journée.*

\*\*\*

Après une disgrâce de quelques mois, Gaétan rentrait de nouveau à l'Opéra le 14 décembre 1767. Réintégré à son rang de premier danseur, il reprit bientôt son autorité sur le public, devant lequel il triompha en paraissant aux côtés de M<sup>lle</sup> Guimard « dans une pantomime très voluptueuse » du ballet de *Dardanus*, où ils suscitaient « les sensations les plus vives et les plus soutenues dans l'âme des spectateurs ». (*Mémoires secrets*, tome III, 4 février 1768.)

Maître et compositeur des ballets, Gaétan obtint encore la succession de Dupré pour la place de directeur des écoles de danse, avec deux mille quatre cents livres d'appointements. Cette dernière fonction l'obligeait à former des sujets, qu'il devait présenter tous les trois mois, mais M. de la Ferté se plaint qu'il n'en fait rien. Et il ne doit de conserver ses gages qu'à la protection de M. le comte de Saint-Florentin, duc de la Vrillière, ministre de la maison du roi.

Très faible compositeur, il n'a laissé que deux ballets médiocres : *Endymion* et le *Nid d'oiseau*, mais avec sa prétention habituelle, il se croyait bien supérieur à ses collègues, et se refusait à collaborer.



*Le Doyen des Tophurs.  
Le Roi des Voltigeurs*

(Gravure de l'époque, collection A. I. D.)



Le despotisme de Vestris s'exerçait surtout envers les danseuses. Il prétendait régner en maître, et n'acceptait pas d'observations. Les jeunes danseuses baissaient la tête à ses réflexions saugrenues, et se contentaient d'en rire intérieurement, quitte à prendre plus tard leur revanche. Mais il y avait aussi les indépendantes, à qui Vestris n'en imposait pas. Aux exhortations du maître, elles ripostaient vertement, et le bruit de ces disputes arrivait souvent jusqu'au public, toujours prêt à prendre parti. Quelques-unes de ces altercations sont restées mémorables.

Vestris ne cachait pas son dépit des ovations que le parterre réservait à M<sup>lle</sup> Heinel, danseuse d'origine allemande, dont les débuts lui avaient fait prédire les plus brillantes destinées, et qui avait été sacrée, très rapidement, « reine de la danse ». Une discussion surgit à propos d'un pas où M<sup>lle</sup> Heinel voulait figurer, et dans lequel Vestris s'était ménagé, en sa qualité de maître des ballets, tout le brillant. Les réclamations de la danseuse, les injonctions du danseur transpirèrent dans le public et excitèrent les cabaleurs contre l'Italien. Quand Vestris eut dansé la chaconne qui terminait l'opéra, il fut vigoureusement sifflé. Outré contre sa rivale qu'il croisa dans les coulisses, et incapable de maîtriser sa colère, il s'emporta et vomit contre elle un torrent d'injures, la traitant publiquement de catin. M<sup>lle</sup> Heinel s'en plaignit amèrement à M<sup>lle</sup> Arnould qu'elle rencontra. « Que veux-tu, ma chère, lui répondit la spirituelle cantatrice, il faut se consoler de tout; les gens, aujourd'hui, sont si grossiers qu'ils appellent les choses par leur nom. » (*Arnoldiana*, 1813, in-12, p. 32).

Mais la dispute avait fait du bruit; la scène et la salle étaient en rumeur. L'affaire fut portée devant le ministre, et celui-ci crut devoir rendre justice à l'outragée. Vestris fit les excuses les plus soumises à M<sup>lle</sup> Heinel, ce qui fit avorter la manifestation organisée dans le but de le siffler. L'auditoire, venu dans l'intention d'humilier, non le talent, mais l'amour-propre du danseur, montra son indulgence « en l'applaudissant à outrance du parterre, des loges et de partout ». Mais les ennemis ne se réconcilièrent pas, et refusèrent, dans la suite, de danser ensemble.

Une autre danseuse, M<sup>lle</sup> Dorival, ne craignit pas d'affronter le courroux du maître. L'affaire eut son épilogue dans la salle du théâtre, où l'apparition de Vestris déclencha un vacarme infernal. Mais Vestris, plein de son importance, étalant ses ridicules, et hué comme tyran grotesque, reprenait toujours son ascendant sur le public par son grand talent.

En juillet 1780, Vestris demanda et obtint un congé de six mois, de novembre à avril, pour lui et son fils. Un engagement avantageux était signé pour l'Angleterre. Ce fut une tournée triomphale, et fructueuse. On suspendit une séance du Parlement pour ces illustres coryphées.

\* \*

Malgré ses cinquante-deux ans, Vestris n'avait pas abandonné toute galanterie. Il se rapprocha de M<sup>lle</sup> Heinel, dont la beauté majestueuse l'attirait. L'ancienne inimitié qui les avait divisés jadis s'était d'abord changée en alliance, lors d'une révolte des danseurs contre le directeur d'alors, M. de Vismes de Valgay. M<sup>lle</sup> Heinel, qui s'était mariée à Londres où elle était allée, avec Fierville, un danseur français fixé depuis longtemps en Angleterre, et qui avait divorcé quelques années après, se mit en ménage avec Vestris. Et dix ans plus tard, le 16 juin 1792, ils se marièrent pour reconnaître un fils, Adolphe-Apoline-Marie-Angiolo, né de leur vie en commun le 9 mai 1791.

Après leur entente pour une vie commune, les deux amants décidèrent d'abandonner leur service à l'Opéra. Ils se retirèrent le 12 mai 1782 : Gaétan, avec une retraite de trois mille livres, motivée pour des services exceptionnels, ce qui, avec sa pension de maître des ballets, formait un total de quatre mille cinq cents livres, plus une autre pension de quatre mille sept cents livres que Louis XVI lui accorda en qualité de premier danseur des ballets de la cour; M<sup>lle</sup> Heinel, avec une retraite de deux mille

livres et une pension de quatre mille cent livres, comme « première danseuse des ballets du Roi ». Ces brevets, ces pensions, ces retraites constituaient au ménage une rente respectable de quinze mille trois cents livres.

On vit encore Vestris et quelquefois M<sup>lle</sup> Heinel paraître sur la scène de l'Opéra, et leurs rares apparitions charmaient toujours les spectateurs.

\* \*

Sous la Révolution, les Vestris se virent atteints dans leurs moyens d'existence par la suppression de leurs pensions. Ils laissent passer la Terreur sans réclamation. Mais en décembre 1797, Auguste, qui se charge des requêtes de son père, demande qu'on le fasse danser quatre fois pendant l'hiver. Et l'on vit le vieux Vestris esquisser le menuet du bal de « Ninette ».

En nivôse, an VIII, une pétition adressée par Vestris à Bonaparte nous met au courant de la situation précaire de Gaétan et des siens. Il dit qu'il est « obligé de recommencer ses travaux pour faire subsister lui et une nombreuse famille qui l'entourne ». « Forcé par cette nécessité, il abandonne le petit asile où il s'était retiré à la campagne pour venir s'établir à Paris, dans l'espoir de faire des écoliers et d'y gagner de quoi vivre. » Ses faibles moyens ne lui permettant pas de « louer un appartement convenable à ses exercices », il supplie le Premier Consul de lui faire donner un logement, « soit au Louvre, soit dans quelque autre bâtiment civil ». Il réclame, au nom de son épouse, « le même traitement qui est accordé aux anciens artistes de l'Opéra, et qui consiste à toucher une modique pension de deux cents francs par mois ».

Bonaparte prit en considération la demande. On fit visiter plusieurs immeubles à Vestris. Il n'en trouva qu'un à sa convenance, dans l'ancienne habitation de Flesselles, rue de la Loi, n° 332, au deuxième : un appartement composé d'une antichambre servant de salle à manger, un salon, deux chambres à coucher, deux cabinets de toilette, cuisine, deux chambres de bonne et remise pour bûcher. S'il obtint cette demeure, il n'y resta pas longtemps. En 1801, Gaétan loge avec son fils, rue de Choiseul, n° 765, puis il ira habiter près de là rue de Hanovre, avec sa femme et sa sœur aînée, Thérèse. La cadette, Violante, était morte en 1791.

Thérèse mourut le 18 janvier 1808, âgée de quatre-vingt-deux ans. M<sup>lle</sup> Heinel suivit de près sa belle-sœur, et succomba le 17 mars. Six mois plus tard, Gaétan, âgé de soixante-dix-neuf ans, s'éteignait à son tour.

La mort de Violante, celle de Thérèse, et aussi celle de M<sup>lle</sup> Heinel avaient passé inaperçues du public, aucun écho n'ayant consigné leur disparition. Il n'en fut pas de même pour Gaétan, qui eut les honneurs d'un long article nécrologique dans le *Moniteur universel*.

Il fut enterré au cimetière Montmartre, « dans le vallon à gauche en entrant ».

Son tombeau consistait en une pierre horizontale de six pieds de long sur trois de large, sur laquelle on avait gravé une couronne d'olivier et deux torches funèbres. A la tête s'élevait une autre pierre en forme de cippe, portant cette épitaphe :

*Ici repose — entre sa sœur et son épouse — Gaétan Apolline Baltazar — Vestris — artiste — de l'Académie impériale de musique — né à Florence — l'an 1728 — décédé à Paris — le 2 septembre 1808.*

*Il fut — célèbre dans son art — adoré de sa famille — chéri de ses amis — admiré du public. — L'amitié filiale lui a élevé ce simple monument.*

Ces renseignements se trouvent dans le *Recueil des tombeaux des 4 cimetières de Paris*, de C.-P. ARNAUD (1817, in-8, p. 26, pl. 14). Mais l'auteur du volume sur les Vestris ajoute, en note, que les recherches qu'il a faites pour retrouver la sépulture de Vestris sont restées vaines. Son nom ne figure même plus sur les registres du conservateur.

Recueilli par L.-A. LICHU.



Gaétan VESTRIS, caricature.  
(Collection A. I. D.)

L'INFORMATION RAPIDE DE LA PRESSE

19, Rue Cail, Paris (10<sup>e</sup>)

“ LIT TOUT ”

21, Boulevard Montmartre, Paris (2<sup>e</sup>)



## LES DANSES DE BALI (1)

(Suite)

L'ancienne signification rituelle de ces spectacles semble complètement oubliée, et l'on ne pense surtout qu'à amuser la foule accourue à la fête. Il n'est pas certain que ces danses soient aussi considérées comme un hommage aux dieux censés descendre pour un moment des montagnes. Lorsque les cloches sonnent, les prêtres murmurent leurs prières et des femmes apportent dans le temple leurs offrandes : des fruits, des gâteaux de riz et des fleurs.

L'élément magique entre dans plusieurs danses, notamment dans le « Barong ». Le « Barong » est un animal fantastique, dont le masque et la toison noire sont gardés dans une châsse spéciale. Ce masque monstrueux est sacré, et des offrandes sont

souvent placées dans l'odeur de l'encens, devant la sombre salle où il est gardé. Parfois, le « Barong » apparaît dans les processions, et parfois au cours des danses. Deux hommes se cachent sous la toison de cheveux noirs qui constitue le corps du « Barong », et qui laisse apercevoir jusqu'au mollet les jambes des danseurs serrées dans des pantalons aux rayures horizontales. La tête de la bête est une combinaison fantastique du tigre, du lion et du démon. Elle a une barbe, des oreilles

larges comme des ailes, des yeux immenses et des dents apparentes. La mâchoire inférieure peut être tirée par le danseur qui se trouve placé en avant, et alors, le masque grince des dents. Son corps est décoré de nombreux ornements en cuir repoussé et doré, et de quelques petits miroirs brillants. Cette bête est toujours accompagnée de deux porteurs de grandes ombrelles qui sont, à Bali comme à Java, les attributs des rois et des objets sacrés. La danse de cette bête sacrée est un spectacle fantastique. Entre les deux hautes ombrelles, elle avance lentement vers l'espace laissé libre au milieu de la foule. De temps en temps, elle s'arrête et regarde autour d'elle en grinçant des dents. Puis, elle se place au milieu du cercle, en sautillant légèrement. Les ombrelles sont installées des deux côtés du monstre, de façon à former une porte. La bête s'en approche d'un pas rythmique et élastique, et tourne sa tête en se penchant en avant, comme étonnée. Puis, elle revient lentement vers le centre, parfois en tournant en spirale, et son long corps

se balance, en brillant de ses ornements. De temps à autre, l'animal s'arrête et frappe le sol des pieds. On dirait que cette créature puissante est tout étonnée de se trouver parmi les habitants de la terre. Elle s'approche du peuple, saute d'un pied sur l'autre, et regarde les gens. Mais bientôt, son étonnement se transforme en fureur. Les pas deviennent plus rapides, le corps se balance à droite et à gauche, puis la bête s'aplatit pour une attaque, sa tête relevée comme en reniflant, et en grinçant des dents...

Il est difficile de préciser les origines du « Barong ». L'apparition du sorcier, dont le masque porte des crocs et de longs cheveux blancs tombant sur le corps enve-

loppé dans un vêtement flottant, appartient à la même danse. Les mains du sorcier ont de longs doigts aux immenses ongles effilés. Le sorcier doit combattre le « Barong ». La bataille fait bientôt rage, et les danseurs se mettent souvent dans un tel état de frénésie qu'à la fin de la scène, les spectateurs doivent calmer les deux hommes, qui ont piqué une crise sous la toison du Barong, tandis que d'autres apaisent le sorcier.

La rencontre entre le « Barong » et le sorcier signifie la lutte entre la magie

blanche et la magie noire, ces deux forces qui dominent toute la vie à Bali. Si, à Java, dans la vie comme dans la danse, il s'agit surtout du contraste entre le « noble » et le « roturier », à Bali, ce sont les magies blanche et noire qui s'affrontent.

Les danses sacrées sont exécutées en une sorte de transe. Parmi ces danses, il convient de relever le « Sanghyang ». Le « Sanghyang » doit être dansé par de jeunes garçons et des jeunes filles, qui sont capables de se mettre en transe, et qui se prêtent avec une grâce particulière aux mouvements dansants que leur impose l'esprit qui les possède. Au chant d'un chœur monotone, ces danseurs tournent dans la fumée de l'encens jusqu'à en perdre connaissance. On les habille alors, on les pare et on les transporte jusqu'à la place où un orchestre gamèlan les attend. Les danseurs, soutenus par ceux qui les ont portés, sont posés avec précaution sur le sol. Puis, on les met debout, et ils restent là, se balançant légèrement, les yeux fermés, la tête tremblant comme lorsqu'on dort. Mais à peine l'orchestre gamèlan frappe-t-il ses premiers coups que ces êtres somnambules



« Le Barong »  
(Photo Walter Spies.)

(1) Voir le n° 2 (15 avril 1935) des *Archives internationales de la Danse*.



se redressent. Leurs pieds battent le sol, leurs mains tenant des éventails se relèvent, et ils commencent à danser au rythme du « Lègong », les corps se pliant doucement; parfois ils passent au rythme lent et s'agenouillent sur le sol. Leurs yeux restent fermés, mais ils gardent bien le rythme et ne se rencontrent jamais, même en dansant parfois à deux.

Lorsqu'une maladie ravage le village, ou en cas de sécheresse, le peuple croit que la magie pourrait chasser le mal; on organise alors la danse du « Sanghyang ». C'est une invocation magique aux esprits qui entrent dans les danseurs possédés. Les parents de ces danseurs sont très respectés, et on les exempte souvent des diverses obligations qui incombent à tous les habitants d'un village.

Le rite de la crémation donne lieu à de grands spectacles de danse. Chez les tribus plus primitives de l'archipel, les cérémonies funèbres sont toujours accompagnées de danses guerrières. Ce sont, ou bien des prêtres qui dansent, avec leurs glaives et leurs boucliers, sur la terre du défunt, ou les parents qui font la ronde autour de la maison où est exposé le corps. Cette danse doit chasser la peur inspirée aux survivants par l'âme du mort, qui n'a pas encore été reconduite jusqu'au ciel, par les cérémonies appropriées. On pense à Bali que l'âme qui est sortie de la dépouille mortelle et qui n'a pas d'autre gîte pourrait s'emparer d'un corps vivant; aussi faut-il l'effrayer par des danses guerrières et par le bruit des armes.

Les danses exécutées par les Balinais à l'occasion de l'incinération de leurs morts dérivent directement de ces danses magiques. Ce sont des danses guerrières appelées « Baris », dont il y a, à Bali, dix-sept variétés, selon les armes employées, et le caractère des danseurs. Mais, au cours des siècles, des éléments de pantomime sont entrés dans les danses guerrières balinaises, et les danseurs de Baris représentent à présent des pièces entières, sans avoir des armes à la main. Des pantomimes à masques, dont l'origine remonte aux incantations adressées aux esprits, sont également représentées aux funérailles balinaises. La signification magique de ces spectacles est en grande partie oubliée, et il ne s'agit plus que de représentations artistiques.

Aux cours des grandes fêtes, par exemple de celles qui marquent le début d'une nouvelle année, on voit beaucoup de spectacles, à Bali. A cette époque, les danses n'ont pas nécessairement lieu dans les cours de temples, mais aussi sur les places des villages ou ailleurs. Parfois, les spectacles de danses sont donnés chez des particuliers, mais seulement lorsqu'il s'agit d'un personnage noble qui veut intéresser ainsi ses hôtes distingués. Dans les villages balinais, la vie communale est si développée que les spectacles ont toujours lieu sur quelque terrain neutre.

La pantomime *Tjalon-Arang*, dont l'héroïne est une sorcière qui se venge — en répandant, par sa magie noire, des calamités sur le pays — de ce que personne ne veut épouser sa fille, doit être particulièrement mentionnée. Après bien des incidents dramatiques, la sorcière est enfin vaincue, grâce à l'aide d'un saint qui apprend

le secret de la sorcière et la subjugué, au moyen de la magie blanche. Cette pantomime est empruntée à des événements mi-historiques, mi-légendaires, de l'époque du grand roi de Java orientale Erlangga, qui était d'origine balinaise.

*Tjalon Arang* comprend de nombreuses danses : la danse des petites apprenties de la sorcière, qui se lamentent en suivant le mouvement du « Lègong »; la danse stylisée et puissante du messager du roi;



La danse guerrière « Baris ». (Photo Zindler, Jogja.)

la danse du roi lui-même, apparition noble, avec des mouvements d'armes nets et lents, aux effets magiques; la danse de la sorcière, dont le jeu se rapproche d'une pantomime réaliste; et enfin, l'agitation des serviteurs de tous ces personnages, qui provoque le rire des spectateurs.

Mais il y a également, à Bali, des danses purement chorégraphiques. Le « Lègong » appartient à celles-ci, puisque les danseurs ne disent pas un mot pendant toute la représentation qui se développe uniquement en pas de danse. Il y a également la danse assise, appelée *Kebjar*, exécutée par un homme assis ou accroupi. C'est la danse des bras, des pieds, des doigts des mains, de l'éventail, de la tête, du cou, des épaules, du torse, des cuisses et des doigts de pieds. C'est une danse qui évoque des états d'âme tantôt amusés, et tantôt tristes, tantôt pleins d'une exubérance joyeuse et tantôt saisis de frayeur, suivant les airs que joue l'orchestre gamèlan. Quoique cette danse se déroule toujours sur place, elle est extrêmement dynamique, et le danseur assis, qui suit de ses gestes les beaux rythmes syncopés, prend, même à nos yeux d'Occidentaux, l'aspect d'un sorcier.

Puis, il y a le *Djanger* — création comparativement récente de jeunes Balinais, devenue à présent l'un de leurs amusements favoris. Des garçons et des filles s'assoient en formant un carré. Les jeunes filles, portant



dés couronnes de fleurs qui tremblent sur leurs têtes, les bras et les épaules nus, forment deux rangs opposés; le carré est fermé par deux rangs de jeunes gens. Un danseur qui est, en quelque sorte, le maître de ballet, est assis au centre, tenant un éventail. Aux sons d'une vive musique gamèlan, les jeunes filles chantent à l'unisson, dans un registre élevé, avec de légers mouvements du torse, en tournant la tête et les yeux, tandis que leurs bras et leurs mains, tenus en positions angulaires, se meuvent d'un côté et de l'autre. Parfois, le chœur pousse une exclamation soudaine, et tout le rang tombe d'un côté, ou se penche en avant, ou encore se replie en arrière, avec un arrêt après chaque changement. Cela continue jusqu'à ce qu'une jeune fille ou deux se lèvent, et commencent à danser à l'intérieur du carré. Puis, les jeunes gens sautent tous d'un côté, et forment une figure compliquée, en montant sur les épaules les uns des autres. On a alors l'impression d'un exercice burlesque de boy-scouts, ou d'un numéro de cirque, mais avec une nuance de truc magique indiquée par les doigts tendus et écartés, par les yeux fixes et par les têtes violemment secouées. Des cris rythmiques accompagnent cette démonstration des danseuses, que reprennent ensuite les danseurs, tandis que les jeunes filles chantent en agitant leur corps et leurs doigts, qui sont en mouvement perpétuel.

Cette « nouvelle création » des jeunes Balinais descend nettement d'une ancienne danse d'hommes, qui veut que les danseurs en transe s'évanouissent dans la fumée



La danse assise « Kebjar ».  
(Photo Walter Spies.)

de l'encens, ce qui doit préluder à la danse même. Puis, c'est un extraordinaire mouvement rythmique qui secoue toute la masse dansante assise par terre comme une fleur arrondie, en s'accompagnant de chants, qui produisent un étrange effet par l'accent qui marque les syllabes : ce sont tantôt des sons brefs, précis, comme ceux d'une machine à vapeur, tantôt un large *crescendo* aux accents syncopés, qui baisse pour ne devenir qu'un bourdonnement, avant d'éclater à nouveau dans un chœur aux syllabes étranges et rythmées. Les corps assis et appuyés l'un contre l'autre, se meuvent à coups saccadés, des centaines de mains palpitantes aux doigts

tendus se lèvent brusquement dans l'air; puis toute la masse est comme balayée par un coup de vent subit, et les corps tombent d'un seul côté. Parfois, les danseurs se penchent tous en avant, et leurs voix assourdies, continuent le rythme, en mourant dans un murmure; puis, ce murmure grandit, les danseurs se replient en arrière presque frénétiquement, et toute la masse s'ouvre comme une gigantesque fleur de lotus. Après un moment, un danseur se lève en sursaut, et fait des gestes étranges en restant sur place, en sautant d'un pied sur l'autre, et en regardant fixement quelque chose d'inconnu, tandis que ses mains se contorsionnent comme pour jeter un charme.

Cette danse — le *Ketjak* — est une réplique ingénieuse et émouvante de rythmes très primitifs, le *Djanger*, ce joyeux amusement de la jeunesse balinaise en dérive; mais l'humour et la gaité des Balinais ont brodé, dans la vieille danse magique, des dessins burlesques et amusants.

Un rythme envahissant domine toutes ces danses. Chaque danseur est, aussi bien individuellement qu'en plein accord avec les autres, une unité harmonieuse qui se soumet volontairement aux lois générales. Telle est également l'attitude des Balinais dans leur vie quotidienne. Quoiqu'ils fassent — qu'ils aillent dans les rizières tous ensemble pour moissonner le padi, qu'ils construisent un temple, qu'ils se réunissent pour la célébration d'une fête (et la célébration des fêtes est aussi importante à Bali que le travail, puisque le même mot les désigne) — toutes leurs actions découlent de ces deux forces dominantes : l'ordre traditionnel de la vie communale, et la foi. Cet ordre et cette foi donnent naissance à Bali à tout ce que nous appelons l'Art, dans l'Occident.

Bali est l'une des rares cités du monde, où la danse a atteint un niveau élevé de style et de technique, tout en restant un art vraiment vivant, un élément indispensable de la civilisation, organiquement lié à toutes les formes de la vie.

Lorsqu'on voit cela, on se rend mieux compte de la tâche immense et de la lutte que tout artiste créateur de l'Occident doit affronter, puisqu'il ne vit pas sur un sol aussi favorable. On comprend comment, sans traditions établies aussi bien pour la technique que pour le style, chaque danseur créateur doit non seulement commencer par les tout premiers pas et chercher un nouveau style et une nouvelle technique, mais aussi se créer une conception générale du monde qui puisse justifier son art, et lui donner un sens. Peut-être cette recherche des nouvelles formes a-t-elle pu être couronnée, à notre époque, de quelque succès, dans certains cas exceptionnels. Mais il est difficile de croire que des formes véritablement significatives, méritant le nom de l'art noble et vivant, puissent jamais à nouveau surgir en Occident, à moins que notre civilisation actuelle soit unifiée par des facteurs spirituels qui en fassent une vraie culture — naturellement, entièrement différente de celle qui fleurit dans la petite île lointaine de l'Extrême-Orient.

Claire HOLT.



## L'ESTHÉTIQUE DE LA GRÂCE

La grâce est une qualité primordiale de la danse. La danse peut s'élever plus haut : elle peut être dominée par d'autres qualités, — la virtuosité ou la puissance d'expression — elle semble pourtant ne jamais devoir se détacher de la grâce, comme cela s'est produit pour d'autres arts, notamment pour la musique et la peinture. Aussi un ouvrage sur l'esthétique de la grâce ne doit-il laisser indifférent aucun vrai amateur, ni aucun professionnel de cet art.

C'est bien le cas de l'œuvre capitale de M. Raymond Bayer. « L'Esthétique de la Grâce », parue il y a deux ans (Paris, Alcan, *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, 1933), qui n'est pas assez connue en raison du prix élevé (100 francs) de ces deux gros volumes de 500 à 600 pages. L'extraordinaire richesse de leur contenu embrasse tous les domaines de la grâce : la peinture, l'architecture, la sculpture, la poésie, la musique et la danse, laissant le lecteur ahuri de tant d'érudition, et hésitant à s'y aventurer à son tour. Aussi nous a-t-il paru utile d'en extraire tout ce qui se rapporte à la danse, et de le résumer pour les lecteurs de cette revue, en ajoutant quelques commentaires nécessités par les particularités de sa composition et de son style.

Il y a là d'abord une partie historique très intéressante, où l'on voit que l'étude de la grâce a longtemps souffert du voisinage de la beauté, qui concentrait toute l'attention des penseurs. Les anciens Grecs ne l'ont saisie que dans sa connexion avec le sentiment amoureux, et depuis Empédocle jusqu'à Plotin, ils n'ont fait que broder sur ce thème. On ne peut relever chez eux qu'un seul trait d'observation directe, mais qui est d'importance : son opposition à toute contrainte. « Charis, dit Empédocle, a horreur de l'intolérable nécessité. » (*Purifications*, 116.) Voilà une observation qui a « passé les siècles », et a conservé son prix jusqu'à nous. En effet, un des traits les plus essentiels de la grâce est la liberté de ses manifestations. A part cela, ce que les Anciens ont écrit sur la grâce ne présente que peu d'intérêt, parce qu'au lieu de

l'étudier, ils ont cherché à la rattacher à des systèmes logiques ou métaphysiques.

Il faut arriver au xvii<sup>e</sup> siècle pour trouver un jugement mieux fondé sur la grâce. Naturellement, à la suite de Bacon, dans les voies de l'empirisme. Nous le trouvons chez Henry Home, jurisconsulte et philosophe écossais, contemporain et ami du célèbre David Hume. Dans ses « *Éléments de Critique* » (1762), Home

est arrivé à la situer d'une manière un peu étroite et conventionnelle, mais bien plus précise qu'on ne l'avait fait avant lui. Il commence par constater que la grâce est une qualité qui relève de la vue. Pas uniquement, peut-être, mais convenons avec lui : principalement. Il remarque ensuite qu'elle « se rapporte à l'homme » : Ceci est un peu étroit, car par là, il exclut — ou bien oublie — certains animaux qui sont incontestablement gracieux. Mais ce qui suit est beaucoup mieux : « Elle est liée aux mouvements de l'homme. — Particulièrement aux mouvements expressifs. — Nécessairement aux mouvements empreints de dignité, c'est-à-dire pénétrés de « beauté morale » et de « respect de soi-même ». Ce dernier trait est également trop restrictif, mais il s'explique par les conditions de l'époque : qu'on pense seulement au caractère grossièrement réaliste de certains spec-



M<sup>l</sup>les Bady et Didion  
Moyens naturels de la grâce.

(Wide World photos).

tacles, notamment de la pantomime burlesque, qui florissait à ce moment en Angleterre, et l'on comprendra la nécessité qu'éprouvait Home de défendre la notion de la grâce. Dans l'ensemble, sa conception de la grâce marquait un très grand progrès. Qu'est ce que la grâce ? Qualité, avant tout, des mouvements de l'homme, transportable sur d'autres objets, mais prenant là sa naissance. Comme c'était déjà plus précis que la conception des anciens ! Qualité de ce qui est libre, qualité partagée avec le sentiment amoureux, etc... !

Naturellement, Home n'était pas seul à s'engager dans cette voie. Pour ceux qui voudraient entrer dans les détails, M. Bayer relève les antécédents qu'on trouve chez Shaftesbury, chez Hutcheson et chez Hogarth,



comme aussi les correspondances qu'on observe chez les Encyclopédistes français, particulièrement chez Watelet dans son article « Grâce » de l'Encyclopédie; mais c'est encore Home qui est le plus précis, personne ne le dépasse. Au contraire, un peu plus tard, on assiste à une renaissance des formules anciennes embuées du plus vague idéalisme : chez Winckelman, chez Schiller et jusqu'au cœur du XIX<sup>e</sup> siècle, chez Schelling. Il n'y a là rien à retenir.

Pour marquer un nouveau progrès, il faut faire un saut : jusqu'à .... qui croyez-vous? Cela, c'est une vraie surprise. Jusqu'à Herbert Spencer, le dogmatique — un peu oublié aujourd'hui — apôtre anglais du positivisme. Spencer avait le don aigu de l'observation, et il ne paraît démodé que parce que sa philosophie représente une synthèse des sciences positives, et que rien ne date comme les formules scientifiques, à une époque où certaines branches de la science font de si rapides progrès. Là où sa philosophie était fondée sur l'observation, elle était susceptible de garder toute sa fraîcheur. C'est ce qui a lieu pour ses excursions, d'ailleurs rapides et détachées, dans le domaine de l'esthétique. Il y a là une dizaine de pages, dans un de ses « Essays », intitulés « Gracefulness », où tout est à retenir. Il se rattache directement à Home, mais avec quels développements! La grâce est, pour lui aussi, une qualité des mouvements, mais non chez l'homme seulement : c'est un attribut général de la mécanique animale. Mouvements non seulement expressifs, ni, non plus, seuls mouvements empreints de dignité; c'est un cas bien plus général : tous les *mouvements accomplis avec aisance*. De tous les êtres, « chez qui les organes de locomotion jouent à merveille ». Par exemple, du lévrier, de l'antilope, du cheval dans les allures rapides.

Spencer arrive là à découvrir une base objective, déjà très solide et profonde, de la grâce. Mais il ne s'en tient pas là. Sous cette aisance, il découvre quelque chose de plus : une *économie de la force*. Et voici comment : en observant une danseuse. « Un soir, dit-il, je regardais une danseuse, et je m'aperçus que si, dans l'ensemble de ses évolutions, il se glissait par hasard quelques mouvements d'une vraie grâce, c'étaient ceux qui, par comparaison, coûtaient peu d'efforts. « J'arrivai alors à conclure d'une façon générale que l'action a d'autant plus de grâce qu'elle s'exécute avec une moindre dépense de force. »

Enfin, il complète encore sa définition par un trait parallèle : *l'éveil de la sympathie*, chez les spectateurs. Il fait observer que les mouvements gracieux font participer les spectateurs aux sensations musculaires de ceux qui les accomplissent. Quand leurs mouvements sont violents ou gauches, dit-il, nous sentons, bien que faiblement, les sensations désagréables que nous aurions si ces mouvements étaient de nous. Quand ils ont de l'aisance, nous éprouvons par sympathie les sensations de plaisir que ces mouvements annoncent chez ceux en qui nous les remarquons. » Voilà ce que la théorie de la grâce a gagné chez Spencer. A côté de lui, on trouve d'autres penseurs qui se sont occupés de ce problème, notamment Schopenhauer et Hartmann, et, de

nos jours, M. Bergson. Mais comme ceux-ci ont fait bien plus de théorie que d'observation, M. Bayer ne se laisse pas entraîner par eux, et se rattache lui-même directement à la conception de Home et de Spencer.

\* \* \*

Voyons maintenant quel est son propre apport à celle-ci.

M. Bayer part lui-même de la remarque que l'aisance des mouvements dont parle Spencer, ne doit pas se confondre avec la simple facilité. Autrement, dit-il, c'est la marche qui serait la forme la plus gracieuse des mouvements, et il n'en est rien. Elle ne l'est que par accident. Il croit faire jaillir la lumière en confrontant cette observation avec une autre, celle du saut périlleux. Ce dernier réalise bien ce que Spencer croit découvrir sous l'aisance, c'est-à-dire une économie de l'effort musculaire. Mais contemplé à découvert, surtout au ralenti, il est incontestablement disgracieux, alors qu'il produit, au contraire, l'effet d'une grâce aérienne, s'il est masqué par le vêtement. M. Bayer en conclut que la grâce a bien pour base objective une économie de l'effort, mais seulement là où cet effort n'est pas apparent. On voit déjà combien le développement de cette théorie va présenter d'intérêt dans son application à la danse. Chaque trait nouveau contient un enseignement ou une suggestion pour le danseur. Aussi est-on pressé d'aller avec M. Bayer jusqu'au bout de son analyse.

Le fait est qu'il ne s'en tient pas là. La disparition de l'effort n'est qu'un trait négatif, tandis qu'il pressent sous l'aisance d'autres traits positifs, et il croit en découvrir deux : une « ostentation du pouvoir » et une « esthétique de l'inespéré ». Ici, nous nous heurtons pour la première fois aux difficultés de son style, souvent trop métaphorique, ou chargé d'abstractions, et nécessitant, par suite, quelques éclaircissements. Voici ce qui se cache sous ces deux formules.

Dans la notion de l'effort, il distingue deux éléments : « un noyau de force visible » qui en est, pour ainsi dire, « le support matériel », et un « cortège de relations » qui « toujours lui fait accompagnement et où l'idée même de l'effort s'élabore. » Ne le suivons pas dans le labyrinthe de ces formules. Essayons plutôt d'éclaircir sa pensée par l'exemple concret qu'il a lui-même choisi. C'est celui d'un clown qui entre en piste en faisant une cabriole. S'il est habile, l'effet de grâce est certain. A quoi tient-il? Pas seulement à la nature du saut. Dans une large mesure, au contraste qui existe entre ce qu'il fait et ce qu'on attendait. « Voici l'homme frêle et, pour tout dire, le pitre, celui dont on n'attend que naïveté et maladresses; voici les vêtements flottants sur le muscle caché; le sourire du visage, qui est celui même de l'insouciance; le repos apparent du corps fragile. » C'est ce que M. Bayer appelle « cortège de relations » et « monde relationnel ». Ce sont, à proprement parler, des facteurs accessoires qui influent sur la perception de la grâce, comme celui que Spencer a découvert dans l'éveil de la sympathie chez le spectateur, facteurs dans lesquels



il y a beaucoup plus de subjectif que d'objectif. Ce qu'il appelle « esthétique de l'inespéré », c'est, à proprement parler, la surprise qui, chez le spectateur, peut s'ajouter à la sympathie. C'est un facteur purement subjectif, modifiant non pas la nature du saut, mais l'état d'âme du spectateur. C'est un facteur qui doit varier selon les individus et peut facilement faire défaut. La surprise doit être plus grande chez l'enfant que chez l'adulte, chez le nouveau venu que chez un habitué du cirque. Elle peut être presque nulle sans empêcher la perception de la grâce. Il en est un peu autrement pour ce qu'il appelle « ostentation du pouvoir ». Là, il y a quelque chose d'objectif : un pouvoir accru ; mais aussi beaucoup de subjectif dans la révélation de ce pouvoir. Celle-ci dépendra beaucoup de la faculté d'appréciation du spectateur et sera, à l'inverse, de la surprise, plus grande chez l'adulte que chez l'enfant, chez l'homme du métier que chez le profane.

Le mérite de M. Bayer est certain : il a détaché, de tout ce qui a été écrit sur ce sujet, une conception vraiment empirique et positive de la grâce, il en a décrit la genèse et le développement ultérieur, il l'a finalement mise au point par son apport personnel. La théorie est un peu touffue, un peu obscurcie à la fin par des formules abstraites, mais l'essentiel en ressort d'une manière très intéressante. Il reste à voir maintenant comment cette conception générale de la grâce se précise et se diversifie dans le domaine qui nous intéresse particulièrement, celui de la danse.

\*  
\*  
\*

La partie du travail de M. Bayer consacrée à la grâce dans la danse, est particulièrement riche de contenu, d'une richesse de documentation et d'observation vraiment admirables, mais elle se passe encore moins de commentaires en raison des difficultés qui se présentent à la lecture, aussi bien dans les détails d'exécution que dans le plan même de l'ouvrage.

Elle se divise en deux chapitres intitulés : « la Mécanique » et « l'Esthétique ». On croirait, n'est-ce pas, que la mécanique comprend les moyens de la grâce, et l'esthétique, la manière de s'en servir : autrement dit, l'esprit de la danse ? Or, c'est tout autre chose. Les moyens envahissent aussi l'esthétique, car on y trouve, par exemple, l'enchaînement des pas et ce que M. Bayer appelle « le régime des concessions », c'est-à-dire l'art des mouvements en retrait, qui doivent bien compter parmi les moyens de la grâce. Par contre, dans la mécanique, il est question, entre autres choses, de l'influence du tempérament de la danseuse et ce que M. Bayer appelle « l'organisation de la grâce », sous ses deux aspects de « divertissement » ou d'« enchantement », qui font bien partie de l'esprit de la danse.

Ainsi, dans la seule répartition des matières étudiées, il existe déjà un motif d'embarras pour le lecteur,

Nous ne chercherons pas à dégager, l'un après l'autre, tous les résultats du travail de M. Bayer. Bornons-nous à en donner un aperçu général et à relever, chemin faisant, les plus intéressantes conclusions.

Voici d'abord la mécanique. Celle-ci se subdivise en deux parties. La première a pour titre : « La grâce selon Home et selon Spencer » et la seconde s'intitule : « La Gymnastique ». Qu'est-ce que cela veut dire ? Qu'il examine d'abord les moyens naturels de la grâce et, ensuite, ses moyens artificiels, produits par l'exercice.

Comme moyens naturels propres à la danse, il recon-



Miss DAMAZIO  
Moyens artificiels de la grâce.

naît d'abord les trois suivants : la mobilité du corps, la réduction des mouvements et la lévitation du poids. De la simple mobilité qui trouve sa meilleure expression dans le jeu des pointes, de la réduction des pas qui font figure de broderies, et de la lévitation du poids dont le premier symbole est l'élévation des bras en couronne, naissent des effets incontestables de grâce. Mais pourquoi faut-il que ces observations si justes soient noyées dans un flot de développements qui font perdre pied au lecteur le plus attentif ?

A la suite des trois premiers moments de la grâce, l'auteur aborde ce qui s'appelle chez lui l'« aménagement interne » de celle-ci et distingue là, tour à tour, les « compensations », l'« indépendance des parties » et le « moelleux ».

Les « compensations », c'est le jeu des antagonistes qui, dans la vie courante, sert à maintenir le centre de gravité du corps et, dans la danse, ne fait que se confirmer et s'étendre à d'autres membres. Le buste, la tête y participent également. « Tout se fait matière à compensations. » Cette grâce des mouvements combinés n'exclut pas une autre, celle qui résulte de l'« indépendance des parties », c'est-à-dire de la faculté, pour chaque membre, de « jouer séparément ». La grâce naît des



compensations, mais elle naît aussi de la « suppression des liaisons inutiles ». C'est le port de bras dégagé des heurts et des soubresauts, c'est l' « ouverture » où la jambe évolue solitaire. C'est l'oscillation du buste sans rouler les hanches, la netteté de la batterie sans rouler les genoux » (p. 239). Enfin cet « aménagement interne » de la grâce se complète par la faculté de lier l'un à l'autre des mouvements indépendants, qui constitue la grâce du « moelleux ». « C'est le triomphe de Dupré au XVIII<sup>e</sup> siècle, de la Taglioni au temps du Romantisme, le jeu lié de Trefilova. »

Voilà où résident, pour l'auteur, les manifestations naturelles de la grâce dans la danse. Celles-ci ne donnent pas grand'chose de nouveau par rapport à la conception de Spencer, car « tout cela n'a qu'un sens », converge vers un seul principe : la « dissimulation de l'effort ». Nous ne trouvons là que la confirmation par le détail et l'illustration par l'exemple de la théorie spencérienne. On ne trouve du nouveau que dans la seconde partie de ce chapitre, qui a pour objet le développement de la grâce par l'exercice ou, comme dit l'auteur, par la gymnastique.

La gymnastique se présente sous une forme plus



Mlle GÉLOT  
Moyens artificiels de la grâce.

cohérente, mais encore plus serrée et touffue. Elle débute par l'étude du « relevé », qui est le premier des moyens artificiels de créer de la grâce, consistant à réduire le contact du corps avec le sol au point d'appui d'une seule jambe. Puis viennent les « aplombs » : les « temps de pointe », les « grandes positions », l' « attitude », — grâce de l'oblique, et l' « arabesque » — grâce de l'équilibre horizontal. A ces formes nouvelles de la statique s'adjoint le mouvement, et nous voilà devant les « temps

d'adagio » et les « temps giratoires ». Puis vient l'art des « pas ». L'auteur examine longuement le travail préalable de la jambe et du pied, devant « faciliter le jeu », assurer « la surnormalité des pas ». Il étudie ensuite les « battements », l' « élévation », le « glissé » et l' « alternance des pas glissés et des pas sautés ». Il entre dans les plus petits détails : dans l' « organisation de la petite vigueur », qui relève de la technique du cou-de-pied. Il signale le rôle que joue ici la rapidité et, avec celle-ci, la « réduction des temps forts » et les « broderies ». Il arrive par là à la « pirouette », aux « fouettés » et aux « entrechats », et termine cette partie de l'étude par l'art des « arrêts » et des « retardements », qu'il englobe dans une de ses formules dont nous avons déjà signalé le caractère paradoxal et abstrait : « recourbement des temps ». De tout cela se dégage une conclusion qui, pour nous, prime toutes les autres : c'est que dans la gymnastique la grâce consiste « à faire naturellement des choses qui ne le sont pas ». Pour l'obtenir, dit l'auteur, il faut « une double méthode » : « briser d'abord le corps et obtenir plus qu'il ne peut donner, le plier à des mécanismes surnormaux lentement montés; deuxièmement, dissimuler la peine, faire que ces mécanismes deviennent une nature authentique entée sur la première » (p. 209). Autrement dit, il y a là cet « accroissement de puissance » que M. Bayer a distingué lui-même sous l'aisance des mouvements, et nous pouvons dire, par conséquent, que si dans la première partie de la « Mécanique », M. Bayer n'a trouvé que des éléments propres à renforcer la théorie de Spencer, dans la seconde partie, il trouve la confirmation et l'illustration par l'exemple de son propre apport à la théorie générale de la grâce.

Passons maintenant au second chapitre, intitulé : « Esthétique ». Celui-ci comprend également deux parties : l' *Apparence formelle* et les *Évolutions*. Que veulent dire ces sous-titres ? On reste assez longtemps à le deviner. Enfin, en plongeant dans le contenu, on s'aperçoit que dans la première partie, c'est la mécanique des bras qui joue le principal rôle, tandis que dans la seconde, il s'agit de l'enchaînement des pas. Donc, comme nous l'avons déjà dit, presque jusqu'à la fin, des moyens mécaniques de la grâce.

Ainsi, l' *Apparence formelle* débute avec la mécanique des bras, dont l'auteur souligne, avant tout, le caractère « gratuit », c'est-à-dire purement ornemental. C'est de là que provient apparemment le titre d' *Esthétique* qu'il donne à ce chapitre. Cela est assez fâcheux, car on peut en conclure qu'il s'agit là de mouvements qui ont une autre valeur que les mouvements analysés dans le chapitre précédent, tandis qu'il n'en est rien, leur « gratuité » ne devant les distinguer que de la mécanique des bras dans la danse expressive, c'est-à-dire des mouvements mimiques.

A la suite des bras, on voit le corps entier participer à cette mécanique ornementale. L'auteur décrit d'abord les « épaulements » et les « faux aplombs ». Puis vient le jeu des « asymétries », dans lequel la danse « dispose de la tête et des membres comme de cinq couleurs à sa palette, comme de cinq timbres à son orchestre ». Il



distingue là encore les « jeux de l'hétérogène et de l'homogène », les « positions croisées » et les « plans rares », formant ce qu'il appelle la « multiplicité symphonique » de la danse. On a bien de la peine à le suivre. Heureusement, il finit par ramener lui-même cette multitude d'observations à un seul principe : la *dissimilation des mouvements*. Cela veut dire : « Chaque membre a son sens, chemine pour soi ». Et il cite un exemple concret qui aide à comprendre : la danseuse de Carpeaux. La grâce naît là de ce que « le corps se délie », de la « souplesse du lien plastique ».

Dans la dernière partie, intitulée *Évolutions*, M. Bayer revient au rôle que jouent les jambes, et s'attache à étudier l'enchaînement des pas. Pour réaliser ici une synthèse, il faut aussi un grand effort de concentration et d'abstraction, car le dessin de ces enchaînements est plus éphémère et plus mobile que celui des pas eux-mêmes. Il commence par décrire différents modes de progression : les « sauts longs », les « pas menus » et les « sur place ». Il fait ressortir l'importance de ces derniers, qui prennent l'aspect de l'« ubiquité » — être à la fois ici et là — et de la « dissonnance » — avancer et reculer en même temps. Il décrit ensuite la « multiplication des foyers », où la danseuse s'abandonne à des directions divergentes. Il analyse longuement le « régime des concessions », c'est-à-dire des mouvements de retrait : « concessions » avant le départ, pendant le pas et à l'arrivée; « concessions » en hauteur, latérales et à mi-hauteur; « concessions » différentes dans leur « quantité » — d'un, deux, trois, quatre membres. Arrêtons-nous. Nous ne pouvons pas énumérer toutes ces figures. Relevons seulement la conclusion. Ici, le grand principe, c'est l'*hétérogénéité des pas*. Comme là-bas, le corps se délie; ici, ce sont les pas qui se délient. C'est « l'imprévisible fait loi ». C'est « le fugitif en permanence ». C'est le caprice « qui s'érige en nécessité ».

A la fin transparait aussi l'esprit de cette danse. Autrement dit, on s'aperçoit qu'elle n'a pas d'autre esthétique que celle qui résulte de l'addition de tous ces effets de grâce produits par la mécanique.

Si l'on jette un regard en arrière, on s'aperçoit maintenant que dans cette partie spéciale de l'étude, la notion de la grâce a encore beaucoup gagné, plus que M. Bayer n'arrive lui-même à en dégager. Car, chez lui, chemin faisant, nous avons reconnu l'enrichissement considérable de deux notions : l'« économie de l'effort » et l'« accroissement de puissance ». Or, l'étude de la gymnastique nous a fait concevoir qu'il y a des mouvements où, sous l'aisance, se cache encore autre chose : la réalisation de l'équilibre et la lévitation du poids. Dans les « attitudes » et les « arabesques », il n'y a ni économie de l'effort, ni accroissement de puissance, mais simplement une réalisation de l'équilibre; dans les « temps de pointes » et les « entrechats », principalement des effets d'élévation. Une étude plus attentive des mouvements de la danse permettra probablement d'y décélérer encore autre chose. D'autant plus que M. Bayer, comme nous l'avons déjà vu, n'a pas épuisé son sujet; il a plutôt le mérite d'ouvrir la voie à de nouvelles recherches.

Si l'ouvrage de M. Bayer était écrit dans une langue

plus simple, il aurait été appelé à devenir le livre de chevet de tous les professionnels de la danse et de tous les amateurs sérieux de cet art, tellement il est riche de matières à méditer, tellement il est fertile en suggestions et en applications pratiques.

Quant aux applications pratiques, nous en voyons plusieurs, et des plus intéressantes. La conception objective de la grâce permet de résoudre des questions d'esthétique et d'art qui, en l'absence d'un tel critérium, restaient douteuses. Par exemple : la danse peut-elle suivre la musique moderne dans le goût de celle-ci, pour le contrepoint et la dissonnance? La réponse est affirmative. La mécanique de la grâce justifie les mouvements les plus saccadés, les plus désarticulés, du moment qu'ils sont exécutés librement et avec aisance, tels ceux du « Sacre du Printemps » et de « Petrouchka »... Par contre, elle fixe une limite précise à la chorégraphie en proscrivant la contrainte extérieure, et nous pouvons dire maintenant que Nijinsky a fait fausse route dans l'« Après-midi d'un faune », de même que Diaghileff dans les « Jeux ». Les gestes que Nijinsky empruntait aux figures peintes sur les vases anciens étaient des mouvements contraints, comme le sont aussi les mouvements qu'on fait dans un sport. Les mouvements d'un joueur de tennis ne sont gracieux que par accident, lorsqu'ils réalisent une économie de l'effort.

Qu'on réfléchisse un peu à cette conception, et l'on reconnaîtra combien elle est juste.

Une application également intéressante de ce critérium peut être faite aux danses de salon modernes. Elle permet de reconnaître qu'il n'y a dans ces danses que très peu d'art et que leur succès tient à autre chose. Le fait est qu'elles procèdent toutes du tango, qui est une danse difficile et, de plus, chargée d'une lourde sensualité. Double raison pour manquer d'aisance et, par suite, de grâce!

Voilà pourquoi, dans un dancing, l'œil du spectateur ne s'attache avec sympathie qu'à quelques couples d'exception, tandis que le tableau général où dominent les pas exécutés avec application, produit une impression morne, pénible.

Pour arriver à y faire naître la grâce, il faut produire l'impression que le rythme est suivi sans effort et que les mouvements des danseurs ne sont pas gênés par autre chose, notamment par la sensualité qui résulte du contact très étroit de leurs corps.

Comme on le voit, dans la conception objective de la grâce, il y a des enseignements précieux pour les exécutants comme pour les chorégraphes, et aussi pour les critiques d'art.

C'est pourquoi, malgré les réserves que l'on peut faire au sujet de sa composition et de son style, l'ouvrage de M. Bayer contient l'étude la plus originale et la plus puissante de notre temps sur la danse. Il convenait donc d'aider à sa connaissance, et, en raison de tout ce qu'il représente de patience et de labeur, de souligner notre profonde admiration.

N. KOSTYLEFF.

Ancien maître de conférences  
à l'École des Hautes-Études.



## RETOUR D'ORIENT

QUELQUES impressions seulement, exposées d'ailleurs brièvement, car il ne pourrait s'agir de dire ici davantage sur la danse en Orient.

D'abord, l'Orient, en ce qui concerne la danse, est très varié, comprend des caractères différents, si dis-



M<sup>me</sup> Clotilde SAKHAROFF  
Borobudur-Temple, à Java.

semblables! Aussi faut-il bien se garder de généraliser, de vouloir prononcer des jugements trop hâtifs.

Cependant, si l'on peut dire, d'une manière très générale, que la danse en Occident est d'un dynamisme plutôt physique, — ou, pour employer un terme que je préfère : *extérieur* — la danse en Orient est basée sur le dynamisme de deux espèces : spirituel ou *intérieur*, et *extérieur* ou physique. On peut même dire qu'en Orient, si le dynamisme extérieur atteint parfois les formes les plus parfaites, la danse y prend source essentiellement dans le dynamisme intérieur. C'est pourquoi, d'ailleurs, beaucoup d'Européens, d'une culture trop sommaire, s'ennuient prodigieusement aux spectacles des danses artistiques d'Orient, qu'ils trouvent par trop monotones.

Avec plus de précision, je dirai que dans la multitude des danses orientales, on peut bien distinguer les danses de l'une ou de l'autre espèce : ce qui est d'une essence supérieure est d'un dynamisme spirituel; ce qui d'un caractère plus vulgaire découle d'un dynamisme plutôt physique.

Cependant, à Java, où la danse a atteint son expression la plus parfaite et la plus complète, ces deux dynamismes sont opposés l'un à l'autre dans la même danse. Ainsi, dans la danse des *Bima et Ardjouna*, qui peut être considérée comme la plus symbolique, Ardjouna représente tout ce qu'il y a de plus noble et d'héroïque, un Homme-Dieu, alors que Bima personnifie les éléments humains, sauvages et déchaînés jusqu'à la bestialité.

Mais à Java, les danses, toutes les danses, sont d'un

caractère à la fois épique et cosmique, en s'inspirant de l'histoire de la religion : ce sont des personnages classiques du genre humain.

Par contre, le Nô japonais atteint le sommet du « drame individuel », exprimé par le dynamisme intérieur.

Nous avons été littéralement ébranlé par les Nô. Combien de fois ces Nô nous ont-ils fait complètement oublier notre ignorance complète de la langue japonaise, tant leur magie nous enveloppait et nous absorbait. Hélas! le Japon d'aujourd'hui tend à préférer le modernisme bruyant.

Nous avons eu la faveur de voir au Japon presque tout ce qu'on y peut voir en matière de danse. D'excellents amis japonais, — à qui j'exprime ici notre entière gratitude, — ont fait vraiment l'impossible pour nous faire connaître, pendant nos deux voyages au Japon, toutes les beautés de la danse japonaise ancienne et moderne. Il suffit d'indiquer que nous avons pu admirer, dans des conditions presque uniques, des artistes tels que le grand Kikugoro, de Kabouki, qui nous a fait assister à une répétition très strictement privée. Et le célèbre acteur des Nô, le prodigieux Kongo, à Kioto, sur la scène de sa maison privée, nous a montré sa très rare collection d'anciens masques et costumes des Nô-danses. Ce qui est plus exceptionnel, Kongo a tenu



Chez l'acteur japonais Kongo, à Kioto.



à nous montrer tout le rituel d'habillement des Nô-dancer. Lui-même et ses élèves nous ont ensuite montré les moments les plus difficiles et les plus compliqués de la technique des Nô-dances. Et même, pour nous faire connaître un genre de danses de cérémonie très anciennes, « Bougakou », nos amis ont organisé une séance de ces danses dans un temple — ce qui a été merveilleux.

La danse au Japon est excessivement multiple et variée : toutes les manifestations de la vie comportent des danses appropriées, dont la variété est vraiment innombrable. Danses rituelles, danses cérémonielles, danses de la Cour, danses de théâtre, danses des fêtes et processions, danses des Géisha, danses populaires, etc., etc... Chacune de ces danses est, dans son genre et dans sa portée, minutieusement conçue et achevée. J'aime les danses du Japon.

En Chine, on remarque et on admire surtout la

danse au théâtre. Tous les grands artistes de théâtre chinois sont de remarquables danseurs. Évidemment, les étoiles, comme Mei-Lan-Fang, brillent d'un éclat exceptionnel, mais tout à fait isolé. L'art de Mei-Lan-Fang est vraiment unique : la finesse de ses interprétations et de ses mouvements dépasse tout ce qu'on pourrait dire.

Connaître toutes ces danses de l'Orient (je ne parle pas de celles des Indes, de l'Indochine et d'autres pays que nous n'avons pu voir que succinctement) est infiniment instructif. Certes, non pas pour les imiter, ce qui est absolument impossible, si l'on n'est pas né dans le pays, mais pour essayer d'en saisir les lois éternelles. En s'en inspirant, en les transposant dans un sens de recherches de l'esthétique de la danse occidentale moderne, ce serait un enrichissement, et même davantage...

Avril 1935.

Alexandre SAKHAROFF.

## PETIPA

*C'est avec plaisir que nous publions cet article, dû à la plume de l'un des vétérans, parmi les écrivains qui se sont spécialisés dans l'étude de l'art chorégraphique.*



PETIPA

Marius Petipa, l'un des plus grands chorégraphes du siècle dernier, consacra presque toute sa vie à la Russie. Il y vint pour la première fois en 1847.

Pendant plus de cinquante ans, Petipa monta, et ce, tous les ans, un ou deux grands ballets, et, en outre, une quantité d'intermèdes dans les opéras.

Son œuvre est immense : il a influencé toute une époque et c'est lui qui est à la base du ballet russe, et le ballet russe a conquis, aujourd'hui, le monde entier.

Ce grand maître est mort dans un âge avancé, mais sa création, le pittoresque de ses idées, son harmonie, ont conservé, jusqu'à sa mort, la fraîcheur de sa jeunesse. Quel romantisme il y avait dans

ses œuvres ! Dans ses ballets, il oubliait le réalisme.

Je veux, par devoir envers la mémoire de mon ami, faire connaître le tragique de la vie de Petipa, à la fin de sa carrière artistique.

Dans les milieux de la danse, on disait que Petipa était offensé de ce que le directeur des Théâtres impériaux, Jeliakovsky, avait confié à un jeune maître de ballet, Gorsky, le soin de renouveler ses ballets. C'était le moindre souci du célèbre artiste. Je sais, pour l'avoir entendu dire par Gorsky et par Fokine, que Petipa avait une grande sympathie pour leurs conceptions. Son malheur était de ne plus rien pouvoir donner dans son genre, car ce qu'il avait créé était le plafond de ses possibilités artistiques. Son œuvre était inégalable, mais elle était déjà reléguée dans le passé, et Petipa ne pouvait pas se concilier avec les nouvelles tendances de son cher art. Les couleurs de sa palette étaient autres, et il ne pouvait faillir à ses principes, car il n'aurait plus été lui-même. Il avait créé une époque, et c'est justement à cause de cela qu'il ne pouvait rien y ajouter.

A quel âge est mort Petipa ? Personne ne le sait. Je le demandais dernièrement à une de ses parentes, et elle ne put me renseigner. Les journaux ont annoncé, il n'y a pas longtemps, le centenaire du grand artiste. La nouvelle n'est pas exacte. Il était arrivé en Russie en 1847, et si l'on

admet qu'il pouvait avoir alors 25 ans (il était déjà connu), il faut croire qu'en célébrant son centenaire aujourd'hui, nous sommes en retard d'à peu près quinze ans.

Le ballet Don Quichotte, avec mise en scène de Gorsky, eut un très grand succès. A la place de la fantastique bastille, le public vit des danses espagnoles, danses qui reflétaient l'âme de ce peuple ensoleillé, danses terrestres, exaltées, pleines de réalisme. C'était un vrai tourbillon de danse, de fleurs et de couleurs. Nous vîmes, non l'Espagne de Gustave Doré, mais une Espagne contemporaine, simplifiée, et son réalisme se fit encore plus sentir dans les mises en scène espagnoles de Fokine.

Mais le génie unique et inégalable de Petipa n'est pas diminué, si on le met en parallèle avec les nouvelles tendances.

Pendant longtemps, le conservatisme du public ne put se concilier avec les réformes du ballet, estimant que personne ne pouvait être comparé au génie de Petipa.

Après le banquet en l'honneur de son cinquantenaire, organisé par la critique connu du ballet, Besobrasoff, et par moi-même, Petipa vint me voir pour m'apporter, en souvenir, une de ses photos dédicacée.

Quoique ayant passé cinquante ans en Russie, Petipa comprenait mal le russe, et il le parlait encore moins bien. Cela ne l'empêchait pas d'aimer profondément la Russie et de se considérer comme étant un vrai Russe.

Arrivé en Russie, il fit la connaissance de M<sup>lle</sup> Thérèse Bourdel, avec laquelle il se lia intimement. De cette liaison, il eut deux fils, dont le second, Marius, fut un célèbre artiste dramatique.

Ayant rompu avec M<sup>lle</sup> Bourdel, il resta toujours un très grand ami pour elle.

Il épousa ensuite M<sup>lle</sup> Marie Sourvtchikoff, qui devint, grâce à lui, une célèbre danseuse. Elle parut quelquefois à Paris. De ce mariage, il eut une fille, Marie Petipa, brillante danseuse de style, décédée à Paris, il y a cinq ans. Après la mort de sa femme, il se maria avec la fille de l'artiste dramatique des Théâtres impériaux, L. Léonidoff. De ce mariage, il eut cinq enfants : deux garçons, qui furent des artistes dramatiques, et trois filles, qui furent des danseuses.

Le génial chef de ballet est mort au sud de la Russie (si je ne me trompe pas, en Crimée). Son corps a été inhumé à Saint-Pétersbourg. Il fut accompagné à sa dernière demeure par une quinzaine de personnes. C'était la morte-saison, et la capitale était vide. Sans quoi, tout Pétersbourg aurait assisté à ses obsèques.

A. PLESTCHERFF.



# Informations Internationales

## FRANCE

— L'on sait qu'au Conservatoire, la danse n'est étudiée que depuis deux ou trois ans seulement, sous la direction de M<sup>me</sup> Chasles. C'est au Théâtre national de l'Opéra que se trouve la grande Académie de danse. Le jury, présidé par M. Henri Rabaud, se composait de MM. Georges Hue, Jacques Rouché, P.-B. Ghensi, Maurice Emmanuel, Marcel Samuel-Rousseau, Jean Chantavoine, secrétaire; Serge Peretti, Serge Lifar.

Le premier prix a été attribué à M<sup>lle</sup> Bailly; pas de second prix; un premier accessit à M<sup>lles</sup> Thurston, Ediar et Vallière, et un deuxième accessit à M<sup>lles</sup> Jacquart et Benédite.

— L'Opéra a remis sur l'affiche le ballet de *Namouna*, qui avait été sifflé par les abonnés, autrefois. Mais réduit à quelques morceaux arbitrairement choisis, amputé de son livret, il nous revient comme un simple divertissement. Les danseuses, en tutu blanc, les danseurs, en veste de velours noir, offrent des groupements variés, d'après la chorégraphie de Léo Staats. M<sup>lle</sup> Camille Bos exécute avec bien un pas de deux, en compagnie de Peretti; M<sup>lle</sup> Lorcia danse le pas de la « Sérénade » et la « Valse de la cigarette ».

— A l'Opéra Comique, on a donné, en mai, les « Ballets d'Orphée », chorégraphie de Lisa Duncan, et composés sur la musique de Gluck, où se marie la pure ligne générale classique et la hardiesse de chaque attitude. Les spectateurs de l'Opéra Comique ont acclamé ce spectacle.

— Le 29 mai, à l'Opéra-Comique, a eu lieu le gala de l'Aviation, auquel les Sakharoff prêtaient leur concours. Réalisme affiné de fragilité, audacieuse imagination mise au point par un art parfait, goût de synthèse qui donne à chacun de leurs gestes un maximum de relief et d'expression, science inspirée avec laquelle ils allient la peinture, la sculpture, la musique et le mouvement, dégagant une poésie intense. A plusieurs reprises, ils furent triomphalement acclamés.

— Argentina avait convoqué, le 16 juin, à l'Opéra, la presse pour les nouvelles représentations qu'elle donne à Paris. De ses voyages, elle a rapporté trois brefs spectacles inconnus



ARGENTINA  
(Photo d'Ora, Paris.)

à Paris : deux « suites », l'une *argentine*, l'autre *andalouse*, inspirées par des mélodies populaires; un  *fandango*  dansé sur une musique de Turina. Dans *Condicio*, première des danses de la *suite argentine*, quand elle paraît, vêtue d'une robe blanche à triple volants et ponctuée de pois bleus, c'est le regard chargé d'é-nigme et la moue moqueuse. Une légère ondulation des hanches traduit le désir de séduction, cependant que le mouchoir, agité avec une malicieuse négligence, dis-

simule un émoi secret ou souligne quelque trait de coquetterie.

— Les ballets polonais de Félix Parnell ont donné à l'Opéra Comique une série de représentations. En une soirée, quatorze ballets ont été représentés. L'inspiration en est puisée à des scènes populaires, au folklore, et à des tendances symboliques. Citons, parmi les danses de la première catégorie : *Fête de la moisson*, *Le petit cheval tartare*, les *Danses nuptiales de Lowiek*, et, dans la seconde : *Le démon et la foi religieuse* et *Le travail et la luxure*.

— Le 15 juin a eu lieu, au centre Marcelin Berthelot, une soirée consacrée aux danses d'Orient. Leila Bederkhan se produisit successivement dans des danses hindoues, des danses égyptiennes, des danses persanes, des danses druses, des danses gitanes..., autant d'exquises visions où la beauté des costumes et leur richesse variée soulignait la grâce du geste.

— Maria Ricotti a donné, au Théâtre des Capucines, en compagnie de Maria del Villar, de Nyota Inyoka, de Souzuka et de Toshi Komori, un récital de danses, qui a obtenu le plus vif et le plus mérité succès. Maria Ricotti avait disparu de la scène depuis 1929.

— Au Théâtre des Ambassadeurs, le 28 mai, Grant Mouradoff a donné un gala de danse avec le concours de la danseuse Ada Pourmel et de la cantatrice, M<sup>me</sup> A. Argoutinsky. On doit louer les gestes et les attitudes du danseur, qui, tous correspondent à une intention bien définie : pensée ou sentiment.

— Au Théâtre des Mathurins, Ellinor Tordis, la danseuse autrichienne, a donné un unique récital de danses, dont des « danses d'après des tableaux anciens », obtenant l'effet le plus émouvant grâce à ces impressions « picturales ». Ses gestes sont d'une grande finesse.

— Vera Krylova a donné, le 10 mai, à la salle Adyar, une soirée de danses. Au programme, entr'autres, la délicieuse valse de Beethoven, *Le jet d'eau*, sur un prélude de Prokofiew; *La neige danse*, de Debussy. L'interprétation si personnelle d'œuvres très variées et choisies a valu à la grande artiste un vif succès. Citons aussi *La fête au village*, sur des airs populaires russes, ensemble réglé avec art et dansé par Vera Krylova et quelques-unes de ses charmantes élèves.



Vera KRYLOVA

— Le bal Toulouse Lautrec a eu lieu au Moulin de la Galette. Toutes les maquettes avaient été établies d'après des dessins de l'époque. Jane Avril, la célèbre danseuse,



seule survivante du fameux quadrille du Moulin Rouge, fit à la fois sa rentrée, après une longue éclipse, et ses adieux au public.

— « Le Théâtre des ballets russes » a donné à Paris plusieurs soirées de ballets, après avoir paru tout d'abord en Italie. Il se prépare à effectuer, ainsi, une série de tournées. Le programme des spectacles se compose de plusieurs ballets anciens. Leur répertoire, à deux ou trois exceptions près, est celui de la dernière période de l'ancien Théâtre impérial de Russie. La troupe comprend des artistes de qualité : M<sup>lles</sup> Lesprilova, Lycette Darsonval, Ruth Sandler, Sonia Woizikowska, MM. John Sergueïff, Dolinoff, Kelbourskas, Moyscenko.

— M<sup>me</sup> Surya Magito, danseuse russe, a donné, en juin, une soirée à la clinique de danse de Dalcroze. Danses qui se partagent entre l'incantation et la hantise, avec un orchestre extraordinaire de gongs birmans et chinois, balafon, flûte laotienne, tambour japonais.

— Le danseur japonais Toshi Komori inaugurait récemment son studio, de caractère nettement oriental. Il présenta, en compagnie de M<sup>lles</sup> Souka Hati et Nina Dreessen, ses dernières créations, en plus des œuvres de son répertoire. Danses qui s'accompagnent presque toujours des accessoires : une ombrelle, un éventail, des tambourins, des voiles, une coupe, un harpon d'or, des branches fleuries, et dans lesquelles le danseur rend à merveille, dans quelques danses de caractère direct, la souffrance, l'épouvante, la prière ou la joie. Le chanteur japonais Makie, à la voix chaude et profonde, prêtait son concours à cette manifestation artistique.

— L'Association « Étude du mouvement », sous l'active présidence de M<sup>me</sup> Lorel de la Tour, a donné, en mai et en juin, plusieurs réunions documentaires : Causerie de M<sup>me</sup> Lorel de la Tour (avec démonstrations et projections) et de M<sup>me</sup> Boutkowski; gymnastique plastique par M<sup>me</sup> Van Son (diplôme Hageman); dans l'atelier du sculpteur Benneteau, conférence du Prince Wolkonski sur la mimique. Avec le concours de la danseuse Lisan Kay, de l'École Yeïchi Nimura, M. W. Schuftan a donné ses cours sur la composition chorégraphique.



La réception des ballets polonais aux A. I. D.  
(Photo Compagnie continentale, Paris.)

— Le 11 avril, à 17 heures, les ballets polonais de Félix Parnell ont été reçus, à leur arrivée dans la capitale, avec l'Association des jeunes musiciens polonais à Paris, en l'hô-

tel des « Archives internationales de la danse ». Très cordiale réception. Dans son allocution de bienvenue, L.-A. Lichy a souligné le sens de cette manifestation aux A. I. D., « centre universel de la danse ». Parmi les assistants : la comtesse Chlaporfki, femme de l'ambassadeur de Pologne à Paris, et M<sup>me</sup> Mulftein, femme du ministre de Pologne à Paris; M<sup>lle</sup> Halama, étoile des ballets Parnell; Solange Schwarz, de l'Opéra-Comique, M<sup>me</sup> Tugal; Serge Lifar; M. D. Charles, directeur de la *Tribune de la Danse*; le président-fondateur des *Archives internationales de la danse*, Rolf de Maré, Pierre Tugal, conservateur, etc..... Les excellents danseurs régionaux de la « Bourrée montagnarde auvergnate », du Casino de Paris, accompagnés de leur « vieilles » et de leur joueur de biniou, prétaient leur concours à cette manifestation internationale de la danse.

— Le 17 mai, Sarah Osnath-Halévy, mime, chanteuse et danseuse, donnait une soirée en l'hôtel des A. I. D. La grande artiste interpréta le folklore yéménite, art curieux, plein d'attrait, recueillant les plus chaleureux et mérités applaudissements. Il y a, dans tout ce que fait Sarah Osnath-Halévy, autant de foi que d'intelligence, autant de beauté que de finesse gracieuse.



Sarah OSNATH-HALÉVY.

— Le 24 mai, sous le haut patronage de M. André Mallarmé, ministre de l'Éducation nationale, les A. I. D. avaient organisé « une nuit de danses », au profit du « fonds de chômage des artistes et artisans d'art ».

Dans la cour aux larges dalles entre lesquelles pousse l'herbe, un public d'apparat étalait son élégance. Et c'est dans ce jardin, à la pergola blanche toute nimbée de lumière diffuse, que pénétrèrent, tour à tour, la Chine aux tons d'estampe, M. Yeïchi Nimura et M<sup>lle</sup> Lisan Kay; l'Espagne passionnée et M<sup>lle</sup> Manuela del Rio; la Perse et tout l'Orient à la fois malicieux et mystique incarné en M<sup>lle</sup> Sarah Osnath-Halévy; enfin la danse classique de chez nous et aussi de la Russie d'autrefois, figurée par les ballerines de M<sup>me</sup> Ksché-sinska, M. Grant Mouradoff et M<sup>lle</sup> Adda Pourmel, M<sup>lle</sup> Nina Tarakanova et M. André Eglewsky et, par contraste avec les essais de dynamisme moderne d'Ione et Brieux, le xviii<sup>e</sup> siècle précieux et raffiné de M<sup>lle</sup> Solange Schwarz et de M. Constantin Tcherkas, danseuse étoile et maître de ballet de l'Opéra-Comique, et le magnifique Grand siècle de M. Alexandre Sakharoff. Et la célèbre « Bourrée auvergnate », ainsi que les fameux danseurs bretons, du Casino du Paris.

Vision d'art, qui laissera un souvenir durable à tous ceux qui eurent le privilège d'assister à ce gala de danse.

— A Bordeaux, au « Trianon », le danseur Georges Taline, élève de M<sup>me</sup> Milioukova-Gruber et de M. Charles Gruber, du ballet de Moscou, a donné un récital de « chorégraphie acrobatique » qui a obtenu un grand succès.

— Le 30 avril, le studio de danse Wulff, de Bâle, a donné au théâtre municipal de Mulhouse une nouvelle interprétation des ballets *Parade* et *Mercur* de Erik Satie (Chorégraphie et mise en scène : Mariette de Meyenburg).



Les ballets, sous la direction de M. Ph. Strübin, chef d'orchestre de la C. C. O. C., ont été très applaudis par un public nombreux.



« Mercure », ballet de Erik SATIE.  
(Photo Eidenbenz.)

## ANGLETERRE

— Une grande matinée de danses a été organisée par la « Société impériale des professeurs de danse », au profit du Fonds des hôpitaux de la *Daily News-Chronicle*. Le programme en était excellent, mais trop long à relater ici, en détail. Le Ballet fut donné par Cecchetti Branch, qui présentait les quatre magnifiques danseurs : Pearl Argyle, Bessie, Forbes-Jones, Peggy van Pragh et Mary Skeaping. Avec l'opérette, on donna un petit ballet arrangé par Grande Cone. Une belle bacchanale, avec quelques magnifiques groupes, fut ordonnée par Mme Olive Ripman, qui est également compositeur d'un morceau qui a le plus grand succès — un fox-trot lent, dansé par les quatre couples principaux d'ici. Derra de Moroda, bien que n'étant pas membre de la Branche (General Teachers), était invitée pour la présentation de la danse nationale, intitulée : *Une Noce hongroise*. Diverses autres excellentes danses et scènes furent accueillies avec enthousiasme.

— Bessie Forbes-Jones, une des meilleures danseuses classiques en Angleterre et professeur connu, a donné une représentation, avec ses élèves. Son propre solo, classique et national, a donné la preuve de sa grande valeur.

— La saison du Ballet de Vic-Wells est terminée, mais une quinzaine spéciale de Ballets est donnée au Théâtre de Saddler's Wells, qui commence le 20 mai avec Alicia Markova comme Prima Ballerina, Anton Dolin, Harold Turner et les danseurs du Ballet Vic-Wells.

— Le jeune chorégraphe Anthony Tudor, du Ballet Maria Rambert, a fait d'étonnants progrès. Il est maintenant au premier rang des chorégraphes. Son travail montre une haute intelligence, une grande originalité et un véritable sens musical. Dans son dernier ballet, au Ballet Club : *La descente d'Hébé* (musique d'Ernst Bloch), la légende revit tout entière dans les divers mouvements de danse de l'artiste. C'est un ballet qu'il faut voir plusieurs fois pour en saisir toute la beauté. Elisabeth Schooling et Maud Lloyd sont parfaites : l'une, dans le personnage d'Hébé; l'autre, dans celui de la Nuit. Anthony Tudor personnifie Hercule, et le jeune danseur Sud-Africain Frank Staff est un Mercure très apprécié.



« Le mariage de Figaro ». Ballet donné à l'Opéra de Glyndebourne. Mme DERRA DE MORODA, maîtresse de ballet, dans le rôle de Figaro, avec M. Frédéric FRANKLIN et le corps de ballet.  
(Photo L. N. A., London.)

— Le Ballet Rambert apparaît aussi sur la scène de Covent Garden, pour la saison d'opéra, avec Alice Markova comme première danseuse. Anthony Tudor arrangea le ballet pour la *Cerentola*, de Rossini, qui paracheva le succès de la soirée. Alice Markowa, aidée de Walter Gore, danse brillamment. Le pas de trois, par Elisabeth Schooling, Peggy van Pragh et Anthony Tudor, est un excellent passage. Le jeune chorégraphe est capable de garder à sa danse tout son style, bien que la plupart des pas soient exécutés sur les pointes. Aucun doute que Tudor ne soit le chorégraphe anglais dont il est permis d'attendre les plus grandes choses.

— Une très intéressante conférence eut lieu au Kensington Club sur l'Opéra et le Ballet. Les conférenciers étaient MM. Frank Howes (*The Times*), Edwin Evans (*The Daily Mail*), et Arnold Haskell (*The Daily Telegraph*).

DERRA DE MORODA.



« Alcina », ballet d'Andrée HOWARD, donné au Vauxhall Gardens avec Hugh LAING, Maude LLOYD, Anthony TUDOR.  
(Photo J. W. Debenham, Villesden.)





La jeune danseuse Isa Voss a débuté le 11 mai au Théâtre Royal néerlandais d'Anvers, où elle a obtenu un grand succès avec une suite de danses sur des airs flamands du XVII<sup>e</sup> siècle.

## DANEMARK

— La saison 1934-1935 nous a donné au moins deux ou trois nouveaux ballets de valeur.

Au programme du Théâtre Royal figuraient plusieurs ballets, mais ici comme partout, les reprises étaient en majorité. Le Théâtre Royal reprit ainsi avec beaucoup de succès les ballets suivants : *Gauche* (Harald Lander, Émile Réesen), *Les Caprices de l'Amour et du Maître de ballet* (Galeotti), *Songes* (Émilie Walbom, H. C. Lumbye), *Voile de Pierrette* (Schnitzler, Dohnanye), *La Bergère et le Ramoneur* (H. C. Andersen, August Enna, Harald Lander), *Spectre de la Rose* (Fokine, Weber), *Coppélia* (Delibes), *Napoli* (Bournonville), *Le Conservatoire* (Bournonville), *Le Combat des Déeses* (Viggo Cavling, Harald Lander, Émile Réesen), *Chopiniana* (Fokine).



« Le Boléro », de RAVEL.  
(Fot. Mydtskov, Helsingør.)

Les nouveautés étaient tout d'abord : *La Veuve dans le Miroir*, ballet de Kjeld Abell, musique de Bernhard Christensen, chorégraphie de Børge Ralov, costumes et décors de Kjeld Abell. Puis *Boléro*, de Ravel, chorégraphie de Harald Lander. Et *Il était un soir*, de Harald Lander, musique de H. C. Lumbye.

— En dehors du Théâtre Royal, Trudi Schoop a donné avec son ensemble une série de représentations au Théâtre du Casino. La National-Scala nous a montré les ballets Birger Bartholin, Gaubier, Elna. Enfin le Folketeatret a donné un *Galà de quarante ans*, du jour du début de la célèbre Primaballerina Ellen Price.

Je veux donner ici, en résumé, l'action des deux nouveaux ballets danois, et quelques appréciations de la presse.

*La Veuve dans le Miroir*. Présenté pour la première fois au Théâtre Royal de Copenhague le 20 novembre 1934.

### Introduction

Une jeune fille charmante de bonne famille célèbre son mariage avec un bel officier. Elle a toujours vécu dans un milieu commode, choyée de la famille et des amis. Les grands événements ne l'attirent pas.

### Le Jazz de nocces

Les invités dansent.

### La danse du mendiant

Le monde, hors du jardin de la villa, force en configuration d'un mendiant, le portillon. On veut le mettre à la porte, mais la mariée, qui veut faire œuvre de charité, lui offre un morceau du gâteau nuptial. Après quoi on le met dehors.

### L'adage de la mariée

La fête est presque finie. L'adage de la Mariée, qui est une image de la jeune mariée moins les parents, le milieu et l'éducation, danse avec son partenaire blanc, pendant que les invités font des réflexions joyeuses.

### Le Bateau quotidien

Le bateau quotidien vient prendre les nouveaux mariés.

### Le Pas de six banal

La réception dans le nouveau ménage, où il ne se passe rien que ce que tout le monde peut voir.



« La Veuve dans le miroir », de KJELD ABELL.  
(Fot. Mydtskov, Helsingør.)



### La Valse

Ils cueillent des fleurs, et il aperçoit une fille pendant qu'elle continue sa cueillette, sans rien remarquer, ou sans rien vouloir remarquer.

### La Monotonie

La monotonie intime est interrompue par de petits lancers sociables.

### Le Pas de deux

Flirt. Papotage. Marivaudage. Adam et Eve. La pensée fuit....

### La mort de l'officier

La vie journalière continue, jusqu'au jour où l'officier, tout à coup, meurt.

### Le Triomphe conventionnel

Le chagrin conventionnel, avec les cartes de visite, les gants et les voiles luttent avec l'envie de vivre sans œillères, et gagne.

### La Gavotte

La veuve est assise près de la fenêtre de sa chambre, sans savoir ce qui se passe dans la rue, devant ses fenêtres.

### Le Peintre

L'image de sa vie est presque achevée; elle vit dans la mémoire.

### La Fin

Le mendiant qui, lui aussi, revient dans sa mémoire, s'approche de l'Adage de la Mariée, qui le suit pour voir ce qu'il y a hors du jardin de la villa, mais la veuve ne peut pas laisser l'image, qui reflète sa pensée, elle se tient à la bordure dorée qui, à la fin, l'entoure. Elle regarde fixement dans le miroir et ne voit qu'elle-même au fond de l'indifférence charmante de son existence. Il est presque trop tard, l'Adage de la Mariée est au portillon ouvert. La veuve brise la bordure du miroir, et vit.

\* \* \*

Ce ballet, dont la musique et la chorégraphie sont ultramodernes, était attendu avec le plus grand intérêt, et on était curieux de lire l'opinion de la presse.

*Politiken*, sous la signature de Viggo Cavling, écrit : « Il est certain que le ballet, comme tous les autres arts, tend à se renouveler. Le ballet ancien, ici connu par Bournonville, en Russie représenté par Petipa, fut renouvelé par Fokine. Mais de nombreuses années ont passé depuis qu'on a vu paraître les premières créations de Fokine; on veut maintenant aller plus avant pour montrer dans le cadre du ballet classique ce qu'il y a eu de nouveauté dans la peinture, les arts plastiques, et dans la musique. C'est en cela qu'entre autres, Massine et Balansjine ont travaillé à l'étranger, et hier soir, est apparu ici le premier véritable essai... Sans l'aide du programme, on voulait comprendre cette action, où tout est exprimé par la danse ou des symboles. C'est pourquoi le ballet devient une espèce de relief dans le genre de Willumsen... »

De *Dagens Nyheder* (Haagen Falkenfleth). — « La plus grande nouveauté de l'art chorégraphique fut hier soir présentée au Théâtre royal : un ballet, plein de gravité difficile, avec une action sur un problème sérieux, et des danses sans mimique. Le ballet, hier soir, rappelait le Ballet-Joos et le Ballet-Trudi Schoop : les jolies danses nom-

breuses créées avec la musique de Jazz, et surtout la mimique supprimée entièrement était du travail danois et tout à fait original... Le beau et le vrai dans le ballet étaient les images blanches, dansées par M. Brenaa et M<sup>lle</sup> Else Hojgaard, et un pas de deux d'amour, une danse par M. Ralov et Margot Lander dans une clarté de feu rouge ».

De *Social-Demokraten* (Georg Wiinblad). — « Jeune et frais Jazz-Ballet au Théâtre royal. Dans sa pensée révolutionnaire paraît ce morceau de ballet-symbolisme, réconfortant à voir sur la vieille scène de Bournonville. Et bien réussie est la chorégraphie de Borge Ralov, qui rompt avec le vieux ballet traditionnel et qui, dans son style fort, s'approche plutôt de l'art russe moderne. »

De *Berlingske Tidende* (Frederick Schyberg). — « Une jeune expérience qui, avec ses défauts, signifie une renaissance pour le ballet danois. »



« Il était un soir », de Harald LANDER.  
(Fot. Mydtskov, Helsingør.)

— *Il était un soir*. — Ballet en trois tableaux. Musique de H. C. Lumbye, arrangée par Emil Réesen. Chorégraphie et mise en scène de Harald Lander. Décors de Axel Bruun. Costumes de Ove Chr. Pedersen.

1<sup>er</sup> tableau. « Le Parc de Tivoli ». 2<sup>e</sup> « L'Isle de Tivoli ». 3<sup>e</sup> « Le Songe ».

... C'est dans le vieux parc de Tivoli de Copenhague, en 1850, lorsque le célèbre compositeur Lumbye lui-même conduisait ses célèbres polkas, valse et mazurkas. Tout Copenhague se promène ou écoute la musique. Parmi les jeunes qui flânent, il y en a deux qui échappent à l'Isle idyllique de Tivoli, et ils s'embrassent sous la statue de l'Amour. Le petit coquin souffle pour les endormir. Pour les deux amoureux passent, derrière un rideau de voile éclairé en bleu, les plus célèbres danses de Lumbye, jouées par un orchestre de petits amours. A la fin, le jeune couple se trouve dans la danse, et il s'unit sous le signe de l'anneau des fiançailles.

Ce ballet, qui est une apothéose au compositeur bien aimé de nos grands-parents, fut reçu avec des cascades d'applaudissements par le public, et, toute la presse a souligné son immense succès.

M. Viggo Cavling, dans *Politiken*, écrit : « Dans le ballet, il y avait vraiment une réminiscence de l'ancien Tivoli, et le public qui, tout le temps, avait fort applaudi, a, à la fin, rappelé le librettiste, le metteur en scène et le maître de ballet Harald Lander. Un compte rendu sévère trouverait peut-être que le ballet a trop facilement obtenu du succès, mais le succès est indiscutable, et les ravissants airs danois de Lumbye, qui ont doré la soirée, donnaient à la représentation un cachet vraiment artistique. »



De Kai Flor, dans *Berlingske Tidende* : « Une harmonie en gris et bleu, une beauté de rythme, de jeunesse et de joie. Cette scène aurait mis à la main du peintre de la danse, le Français Degas, le crayon de pastel, afin de fixer cette vision berçante et légère, comme on aurait désiré pouvoir, soi-même, décrire, peindre, jouer ou danser cette valse éternelle, telle qu'elle fut dansée hier soir par notre ballet merveilleux »

Poul ELTORP.

## LETTONIE

— A Riga, le premier ballet national letton, *Le triomphe de l'amour* (Mīlas uzvara) a été la plus éclatante manifestation de l'art théâtral letton, cette saison. Pour la mise en scène de cette œuvre, il faut mentionner le maître de ballet letton V. Komisars, créateur du libretto, mort depuis; le chorégraphe et maître de ballet M. O. Lēmanis; le compositeur, professeur M. J. Medinš, et le décorateur, M. L. Liberts. Le sujet est riche en danses classiques et populaires, représentant les différentes cérémonies des anciens Lettons à la soirée de S. Jean, et à la noce. Dans les rôles principaux : M<sup>me</sup> H. Tangieva-Birsnieks, M<sup>lles</sup> Grikis S. Jurgens, B. Tobias, T. Smits; MM. H. Plūcis, E. Lestchevskis, O. Bernhofs, R. Saule.

— L'école de ballet de l'Opéra national, sous la direction de M. Plūcis et de ses adjointes, M<sup>me</sup> Gangieva-Birsnieks et M<sup>lle</sup> Jurgens, s'est produit à diverses reprises.

— Herman Kolt, le célèbre danseur esthonien, a donné deux représentations avec un vif succès à l'Opéra national.

— L'ancienne maîtresse de ballet de l'Opéra national, M<sup>me</sup> A. Feodorova, avec le concours de ses élèves, a donné un festival pour le dixième anniversaire de son Studio.

— L'école rythmique, méthode Jaque Dalcroze, dirigée par Anna Achman, a fêté au Théâtre national le vingt-cinquième anniversaire de son existence.



« Le triomphe de l'amour ».

— L'école de danse plastique Beatrice Vigner a organisé une soirée, où la totalité des élèves, au complet, se sont produits.

— Un grand événement artistique, à l'Opéra national de Riga, a été la suite des représentations de l'Opéra royal suédois, au cours desquelles une matinée a été consacrée au ballet. On a représenté les deux ballets : *La dispute des déesses*, chorégraphie de Harald Lander, et *Le Train bleu*, chorégraphie de Julian Algo. Tous les deux sont des ballets

modernes, avec des éléments de technique plastique et d'acrobatie. Brita Apelgren, Feodora Lagerborg, Charle Gustav Kruse et Orto Föresen ont remporté un grand succès dans les rôles principaux.

Elsa SILINS.



M<sup>me</sup> H. TANGIEVA-BIRSNIEKS et M. H. PLUCIS.

## POLOGNE

— La saison 1934-1935 n'est pas riche en événements chorégraphiques, mais on a travaillé, aussi bien à l'Opéra qu'aux écoles, et l'on peut espérer que ces travaux nous préparent des manifestations artistiques nouvelles et attrayantes.

La nouvelle directrice de l'Opéra, M<sup>me</sup> Korolewicz-Wajda, cantatrice de grande renommée, a renouvelé le personnel du ballet de fond en comble. Elle a engagé, comme maître de ballet, M. Jan Ciepliński, ancien élève de l'école de ballet de Varsovie, membre des ballets russes de Djaghileff, dernièrement maître de ballet des opéras de Stockholm et Budapest. Sa tâche à Varsovie n'était pas facile. Il fallait former à la hâte une nouvelle troupe de ballet d'opéra, composée des danseurs des diverses écoles. Mais le jeune maître de ballet a mis beaucoup d'enthousiasme dans son travail, et les résultats ne se sont pas fait attendre. Il a réglé en très peu de temps les danses des opéras : *Aida*, *Carmen*, *Iris*, *Faust*, et monté une reprise de *Coppelia* dans un décor nouveau, brossé par Mr. Wodyński. Bon musicien, il s'est efforcé d'adapter la chorégraphie à la partition, de la faire adhérer à la texture rythmique.

Vers la fin de la saison, M. Ciepliński a donné sa démission, et c'est M. Pianowski, ancien maître de ballet de Riga, qui lui a succédé. La reprise de la *Fée des poupées*, les danses de l'Opéra, l'*Africaine*, et de la *Muette de Portici*, lui ont apporté un succès considérable. M<sup>me</sup> Hryniewicka remplit les fonctions d'assistante du maître de ballet. On a applaudi quatre danseuses classiques : Karczmarewiczówna, Ślowska, Nowicka et Kaniewska. Primaballerina, M<sup>me</sup> Loda Halama interpréta le rôle de la *Muette*, de l'opéra d'Auber.

— En dehors de l'Opéra, il faut noter la formation, par M. Parnell, ancien maître de ballet de l'Opéra, d'un petit corps de ballet, composé pour la plupart des membres de



l'ancien corps de ballet de ce théâtre. Ces *Ballets polonais*, qui dansent avec beaucoup d'entrain plusieurs danses nationales polonaises, ont récemment commencé une tournée à travers les capitales de l'Europe, et ils ont trouvé partout un accueil favorable. La fidèle reproduction du folklore polonais : musique, costumes, décors, et l'organisation des danses, sont vraiment irréprochables.

— Les célèbres danseurs allemands, Ruth Sorel et Georg Groke, qui ont travaillé ici plusieurs mois, à l'école de Mme Mieczynska (premier prix au concours de Vienne 1934), présentèrent au public leur programme, préparé pour une tournée américaine. Une technique parfaite et saisissante et une grande beauté de composition. Le parallélisme entre la musique et la danse est absolu, et l'unité et la logique de la composition sont merveilleuses.

— Un grand événement de la saison a été la soirée de Serge Lifar. Comme l'Opéra de Paris prépare une représentation du ballet *Harnasie*, du compositeur polonais, K. Szymanowski, le maître de ballet voulut voir et étudier sur place les danses et les costumes des montagnards polonais des environs de Zakopane. Après un court séjour dans les montagnes, M. Lifar a bien voulu, en passant par Varsovie, nous montrer quelques pièces de son répertoire. Le public de Varsovie a eu, pour la première fois, l'occasion de voir ce danseur et, émerveillé, l'a applaudi chaleureusement. Nos ballerines : Karczmarewicz, Sławska et Nowicka, ont su, comme partenaires du célèbre virtuose, s'élever à un niveau très haut, et d'une technique impeccable.

— Après Lifar, Varsovie a eu la chance d'admirer pour la première fois Mary Wigman et sa troupe. La grande danseuse allemande et ses compagnes exécutèrent un programme savamment ordonné, contenant une série de chefs-d'œuvre de la nouvelle danse allemande, et elles provoquèrent un véritable enthousiasme de l'assistance, spécialement de la jeunesse artistique, qui remplissait la salle du Grand Théâtre.

S. G.

## SUÈDE

Au cours de la dernière saison théâtrale, il n'y a guère eu, en Suède, d'événements chorégraphiques remarquables. On n'a vu que peu de visiteurs étrangers; quant aux artistes suédois, il n'y a eu, parmi eux, à quelques exceptions près, que des débutants ou des professeurs présentant leurs élèves. Ni les uns ni les autres ne se sont révélés très brillants.



« Le Train bleu », de Darius MILHAUD et Jean COCTEAU.  
(Fot. Almqvist et Precinitz, Stockholm.)



Carl Gustav KRUSE.

(Fot. Erik Holmèn, Stockholm.)

Certes, il reste toujours le ballet de l'Opéra. A l'Opéra royal, la saison a été exceptionnellement active, mais le ballet n'a joué, dans les spectacles de cette vénérable institution, qu'un rôle insignifiant, sans qu'on sache trop pourquoi. C'est d'autant plus regrettable que l'Opéra royal a, à sa disposition, un corps de ballet relativement satisfaisant, dont « le maître », Julian Algo, est un professeur très capable et fort ambitieux. Encore que la chorégraphie d'Algo ne soit guère riche en idées très neuves et originales, elle n'en a pas moins de réels mérites artistiques et créatifs. D'ailleurs, Julian Algo est lui-même un danseur excellent, de même que sa femme, Maria Sylwan, qui est professeur adjoint au ballet de l'Opéra.

*Sylvia*, de Delibes, a été le premier spectacle chorégraphique de cette saison. On ne pouvait vraiment s'attendre à ce que le chorégraphe tirât quelque chose de neuf de ce ballet recouvert de poussière. C'était très vieux jeu, avec les pirouettes et les pas habituels. Le rôle de *Sylvia* avait été confié à Brita Appelgren, une jeune danseuse qui semble promise à un bel avenir.

*Le Train bleu*, de Darius Milhaud et Jean Cocteau, est passé ensuite; c'est une bagatelle plaisante et spirituelle, qui a été dansée par le corps de ballet avec beaucoup d'entrain et de savoir-faire technique.

*Le Rayon de lune*, de Carina Ari, présente un intérêt bien plus vif. On peut dire que son succès a été considérable. Ce ballet, ou plutôt ce poème chorégraphique, comme Carina Ari l'appelle, est déjà connu, ayant été créé à l'Opéra de Paris. Il n'est donc point besoin d'en donner ici une plus ample explication. Ari y a fait preuve d'un grand talent de créatrice chorégraphique. L'effet de ses indications et de son inspiration y est évident. Jamais, depuis le temps de Fokine et de Jean Borlin, on n'a vu au ballet un travail aussi excellent, aussi plein d'entrain et de vitalité. Ce « poème » a reçu un accueil enthousiaste, et le public a fait une vive ovation à Carina Ari. Brita Appelgren en « rayon » et Cissi Olsson en « fille des montagnes » ont été excellentes, bien assistées qu'elles étaient par Otto Thoresen et le corps de ballet.



On a donné, à l'Opéra, souvent et avec beaucoup de succès, un spectacle de ballet composé du *Train bleu*, de *Rayon de lune* et de la *Dispute des déesses*, du compositeur danois Reesen.

Un nouveau nom a fait son apparition dans la *Dispute des déesses* et dans le *Train bleu* : celui du jeune danseur Carl Gustav Kruuse. C'est un artiste qui ira certainement loin. Il possède toutes les qualités qui font les grands danseurs : un physique splendide, bien développé et bien proportionné, une technique souple, un vif sens du rythme et une virtuosité brillante. Sa danse de matelot, légère et gaie, dans *La Dispute des déesses*, a beaucoup plu au public, et il a dû la bisser à chaque représentation. Kruuse donne, de loin, les plus grandes espérances de tous les danseurs suédois actuels.

Parmi les visiteurs étrangers, Trudi Schoop, qui a donné, avec sa compagnie, quelques représentations au « Konserthuset », vient en première ligne. Son programme comprenait, entre autres œuvres, *Fridolin*, déjà bien connu pour avoir été donné au concours patronné par les « Archives internationales de la Danse », il y a quelques années.

Une danseuse finlandaise, Ella Eronen, a donné, le 12 octobre dernier, un récital à l'Académie de musique, son programme tenant, en effet, de la danse et du récital, ce qui constitue une combinaison plutôt étrange. Son talent dramatique est, cependant, évident. Nommons, parmi ses meilleures créations : *Le paon blanc*, ainsi que deux danses exécutées au son du tambour.

Le 21 novembre, Birgit Åkeson a dansé sur la même scène. Elle avait eu déjà l'occasion de montrer son art à Paris. C'est une artiste nettement influencée par l'école Wigman, mais elle a une personnalité indéniable et elle est une adepte excellente pour la profession qu'elle a choisie.

Britt Löfgren, qui est à la tête de sa propre école, a présenté un groupe de danseuses dont le travail d'équipe est précis et bien fait. C'était peut-être davantage de la gymnastique rythmique que de la vraie danse, mais il est certain que la directrice a fait preuve de beaucoup d'habileté en formant son groupe.

Le danseur et professeur bien connu Ronny Johanson a montré, en exhibant son école au « Borgarskolan Auditorium », ses capacités d'éducateur. Son groupe exécute un excellent travail d'équipe.

Les débuts chorégraphiques sont d'habitude assez pénibles, aussi bien pour les débutants que pour le public. Le début de Viveka Linder au Konserthuset a été une exception d'autant plus surprenante. Il est, en effet, fort rare qu'une artiste apparaisse à ses débuts comme ayant atteint à une telle maturité, qu'elle soit aussi bien préparée, en même temps que naturellement douée, et qu'elle possède à un tel point le sens de la danse. Et il ne faut pas oublier que Viveka Linder n'est âgée que de 16 ans. La danse semble chez elle un moyen d'expression naturel, inné. Elle a la danse dans le sang. Bien qu'elle ait encore beaucoup à apprendre, sa technique des pointes est d'ores et déjà hautement développée, au point de paraître étonnante. Cette danseuse a été littéralement noyée sous des fleurs et sous des applaudissements bien mérités. Mentionnons ici qu'elle est une élève de Jenny Hasselquist, ancienne ballerine des Ballets suédois, bien connue comme pédagogue chorégraphique.

Classons également, parmi les débutantes, Maud Burdin et Loulou Lindbord, dont aucune ne paraît particulièrement intéressante.

La visite d'une danseuse chinoise, Sylvia Chen, venue de Russie, où elle a fait ses études chorégraphiques, a suscité un intérêt considérable. Bien entendu, son origine orientale

s'exprime dans la danse. Elle a une force et une grâce peu communes. Elle brille par l'intelligence, par l'humour, par une technique parfaite, et par un sens inné du rythme, comme l'ont tous les Russes. Sylvia Chen a été saluée par une véritable tempête d'acclamations, mais elle n'a voulu bisser aucune de ses danses. C'est une petite danseuse très originale et indépendante.

Hans ALIN.

## SUISSE

Au Théâtre municipal de Zurich vient d'avoir lieu un événement considérable par sa signification. Il s'agit de la création d'un grand ballet en trois actes : *Le Diable au village*, de Pia et Pino Mlakar, lauréats du Concours de Danse organisé en 1932 par les « Archives Internationales de la Danse », avec musique de Fran Lhotka. Ces artistes ont eu le rare mérite, non seulement de concevoir, mais de réaliser un ballet d'une durée de deux heures et demie, qui se renoue à la tradition des grands ballets d'action du siècle dernier. Depuis la guerre, presque tous les ballets créés ne nous ont donné, pour ainsi dire, que des aperçus, des anecdotes, portant généralement la marque typique des œuvres de ce temps, celle de l'« instantané ». C'est dans la curiosité de notre époque, dans son goût pour le nouveau, pour l'essai, qu'il convient de chercher l'impulsion qui a donné naissance à ces œuvres ramassées. Serions-nous actuellement dans une période qui commence à reprendre goût au ballet d'action, au *drame dansé*? Il faut le croire, car nous voyons un peu partout les balletomanes demander avec insistance la reprise des grands ballets du XIX<sup>e</sup> siècle.

M. et M<sup>me</sup> Mlakar, qui président aux destinées de la vaillante troupe de ballet de l'Opéra de Zurich, ont fait plus que cela : ils ont fait de toutes pièces une œuvre neuve, soignée et bien conçue. Saluons cette entreprise hardie, qui constitue vraiment une nouveauté dans la production chorégraphique de notre époque : *Le Diable au Village* a pris son point de départ dans une vieille légende yougoslave. Excellente idée à une époque sans formes consenties, que celle qui consiste à partir de la *poésie populaire*, laquelle aime frapper directement les sens et le cœur. Mais ce qui importe, c'est le point d'arrivée. Nous pensions voir ici quelque histoire de diable pas méchant mais voici que, de la tendresse à la terreur, du comique au « phantastique », tous nos points sensibles étaient successivement touchés. Dans une vaste imagerie populaire, la poésie de l'âme yougoslave vibre avec tous ses contrastes, à travers les huit tableaux du *Diable au Village*.



« Le diable au village ».



La légende qui a inspiré ce ballet nous montre le vieux thème du diable, jaloux du bonheur des hommes, séparant traîtreusement un couple d'amoureux qui, après maintes tribulations et tentations, se retrouvera à la fin uni, grâce à la puissance d'amour pur et inaltérable qui va de l'un à l'autre.

Après avoir procédé à un « découpage » minutieux du drame, où ils ont éliminé tout le côté littéraire de la légende, les deux artistes, dans une collaboration étroite et fructueuse, ont guidé le compositeur, M. Fran Lhotka, directeur du Conservatoire de Zagreb, dans l'architecture musicale du ballet. La partition, qui a vu ainsi peu à peu le jour, a été pleinement écrite par la danse et pour la danse. Ses rythmes vifs, tantôt d'une fraîcheur délicieuse, tantôt vigoureusement scandés, se prêtent merveilleusement à l'action saltatoire. L'orchestration a été faite d'une main de maître.

En puisant largement dans le folklore chorégraphique et musical de la Yougoslavie, le *Diable au Village* porte l'empreinte d'un climat national, généreux et vibrant dans son impulsion artistique. Le tableau final, avec la noce villageoise, où tous les assistants communient dans la joie exhubérante du Kolo, est d'un effet saisissant, dont la fraîcheur juvénile est encore amplifiée par les couleurs vives des costumes nationaux. Notons encore la danse des fiancés, exécutée par M. et M<sup>me</sup> Mlakar, où l'amour est exprimé dans un lyrisme très pur. Dans le tableau de l'enfer où le jeune homme a été précipité par les ruses magiques de Satan, nous assistons à des scènes hallucinantes, qui trouvent leur point culminant dans une valse fantastique, au terme de laquelle l'amoureux trahi s'empare de la cape du diable, symbole de son pouvoir néfaste, pour s'élancer, poursuivi par la horde infernale, vers la liberté.

Rendons hommage au talent et à l'art de M. et M<sup>me</sup> Mlakar, qui ont bien mérité de la danse, en nous montrant qu'un drame humain sous la forme d'un ballet peut nous émouvoir au même degré qu'un opéra ou un drame parlé. Le très grand succès qu'ils ont obtenu et qu'ils obtiennent encore dans une ville où le public a été rendu plutôt sceptique vis à vis des spectacles de danse, est le plus sûr garant de leur réussite. Mais n'oublions pas ceux qui les ont aidés dans leur effort : nommons en premier lieu leurs protagonistes : M. Panajew, incarnant l'esprit malin; M<sup>lle</sup> Maya Kübler, danseuse suisse fort douée, superbe dans sa fougue dramatique; M. Ristic, sauteur exquis du Kolo; M<sup>lles</sup> Wartmann et Hadorn, tentatrices enjouées. Le corps de ballet en entier a fourni un effort digne de tous les éloges.



M<sup>lle</sup> Lily FISHER et M. WERNER COURANT.

Il convient de féliciter ici également l'intelligence et la clairvoyance de la direction du Théâtre de Zurich, qui a permis la réalisation de cette œuvre de grande envergure.

Gilbert BAUR.

— Les 6 et 13 mars, Lilly Fisher et W. Courant ont donné, avec leurs élèves, un spectacle de danse à la Maison du Peuple de Lausanne.



M<sup>lle</sup> Lily FISHER  
dans *La danse du démon*  
du ballet *La Fie Narcisse*.

Le programme était fort varié, et c'est avec bonheur que W. Courant sut faire alterner la danse de guerre avec l'acrobatie, les ballets, de petites comédies chorégraphiques et la pantomime, le tout se jouant devant un décor de fond exécuté pour la circonstance par le peintre Jacque, et dont les feuillages et les palais à péristyle nous reportaient au temps de Watteau et des « tutus ».

Nous avons beaucoup goûté l'espièglerie et le naturel de Denise et Gisèle dans le numéro *En sortant de l'école*, la grâce de M<sup>lle</sup> Yvette T. dans *Ma première robe de bal* et la noblesse des attitudes de M<sup>lles</sup> Chamkoul et Hart, qui dansèrent avec rythme et enthousiasme une « Gypsy dance » traditionnelle.

*La poupée fétiche*, interprétée par M<sup>me</sup> Piaget, fut un numéro parfait. Cette danseuse possède, avec un métier sûr, une grande aisance sur le plateau et une légèreté sans effort.

— Les 15 et 18 mai, on a donné deux galas à l'Opéra de San Francisco, avec deux nouvelles créations du chorégraphe Adolph Bohm : *Toccata et fugue en D mineur* et *Fugue en G mineur*.

L'orchestration est due au compositeur Léopold Stokovsky.

Le premier ballet pantomime représente la lutte entre les éléments spirituels de l'homme et de la femme, avec des costumes dessinés par le sculpteur Beniamino Buffano.

Le second est une danse noble à la cour de Frédéric le Grand. Costumes dessinés par Jeanne Berlandina.



## Bibliographie générale de la Danse

*Cette bibliographie comprend les œuvres de tous les pays et de toutes les époques. Notre but est de mettre à la disposition de nos lecteurs un instrument de travail indispensable, afin de faciliter leurs recherches et leurs études. Cet essai peut présenter certaines lacunes, et nous pensons que la meilleure critique serait qu'on voulût bien nous les signaler. C'est par des travaux de ce genre que les Archives internationales de la Danse comptent justifier leur raison d'être.*

- Haug (M.) :**  
Der Sechsschritt im Tanz- und Turnsaal. Hof, 1895.
- Hausmann Valentin und Franck Melchior :**  
Ausgewählte Instrumentalwerke. Herausg. : Franz Bölsche. In « Denkmäler deutscher Tonkunst ». XVI. Leipzig, 1904.
- Havekost :**  
Der Volkstanz. In « Deutsche Militärmusikerzeitung », 52,3. Berlin.
- Havelkova (Vlasta) :**  
Kralovničky. In « Casopis vlast. musea olemúckého. S. 12. 1889.
- Havlik (Adolf) :**  
Die Erziehung des Tänzers. In « Die Musik », XXV/4. Berlin, 1933.
- Havranek (Edgar Th.) :**  
Náše taneční literatura jindy a dnes. (Unsere Tanzliteratur früher und heute.) In « Taneční umění v. Československu ». Praha, 1932.
- Havry :**  
The conceptual aspects of the dance. In « The Sackbut », 3,1. London.
- Hawkes (Ernest William) :**  
The « Inviting-In » Feast of the Alaskan Eskimo. In « Canadian Geological Survey », Memoir 45. Ottawa.
- Hawkes (Ernest William) :**  
The Dance Festivals of Alaskan Eskimo. In « Anthropol. Public », Philadelphia, 1914.
- Hawkins (John) :**  
Generalhistorie der Musik. 5 Bd. London, 1776.
- H'Doubler (Margaret-Newell) :**  
The danse. London, 1925.
- Headlam (Stewart Duckworth) :**  
The Ballet. 1894.
- Hecker (J. F. C.) :**  
Die Tanzwuth. Eine Volkskrankheit im Mittelalter. In « Rätselhafte Naturen », II Band. Cöthen, 1832.
- Hecker (J. J. B.) :**  
La danzomania : malattia popolare del medio-evo. S. I., 1865.
- Hecker (J. F. C.) :**  
Die grossen Volkswkrankheiten des Mittelalters. 1865. Ausführliche Studie über den Veitstanz.
- Heilig (Otto) :**  
Slowakische, Griechische, Walachische und Türkische Tänze. In Sammelbände der Int. Musikgesellschaft, IV. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- Heimerdinger-Spadoni (A.) :**  
Quadrille française und Quadrille à la Cour. Strassburg, 1895.
- Heine (Heinrich) :**  
Der Doktor Faust, eine getanzte Tragödie. 1835.
- Heinitz (Wilhelm) :**  
Ueber die Musik der Somali. In « Zeitschrift für Musikwissenschaft », II. 5. Heft, S. 257. Leipzig, 1920.
- Heinitz (Wilhelm) :**  
Tanzmusik und musikalischer Tanz. In Hellweg u. 6,2. Essen.
- Heinitz (Wilhelm) :**  
Musikalisch-dynamische Text-Auslese in faröischen und faröisch-dänischen Reigentänzen, 1925.
- Heinse (Wilhelm) :**  
Hildegard von Hohenthal. T. II. S. 231-254. Ueber Tanz. Berlin, 1804.
- Heinzmann (J. G.) :**  
Die Feyerstunden der Grazien. Bern, 1780.
- Heiser (Robert-Arthur) :**  
The analytical method of dancing. 1923.
- Helfort (Joseph-Alexander) :**  
Volkslied und Tanz. Wien, 1883.
- Hellé (André) :**  
La boîte à joujoux. Ballet pour enfants. Musique de C. Debussy. Paris, Durand, 1913.
- Hellerau :**  
Neue Schule Hellerau in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden. 1923.
- Heller (V.) :**  
Tanz, Rhythmus, Schallplatte. In die Musik XXV/4. Berlin, 1933.
- Hellwald (F. V.) :**  
Der Tanz im Lichte der Völkerkunde. Braunschweig.
- Helmke (E. D.) :**  
Neue Tanz- und Bildungsschule. Leipzig, 1829.
- Helmke (E. D.) :**  
Die Kunst, sich durch Selbstunterricht in kurzer Zeit zum feinen Weltmann und sehr geschickten Tänzer zu bilden. Breslau, 1831.
- Helmke (E. D.) :**  
Almanach der neuesten Pariser Modetänze für 1830. Naumburg, 1831.
- Helmke (E. D.) :**  
Almanach der neuesten Modetänze auf das Jahr 1833. Merseburg 1833.
- Helms (Anna) — Julius Blasche :**  
Bunte Tänze, Sammlung alter niederdeutscher Volkstänze. 2 Bd. Leipzig, 1912-1919.
- Helms (Anna) — Julius Blasche :**  
Schultanzbuch. 3 Bd. Leipzig, 1931. Friedrich Hofmeister.
- Helms (Anna) und Julius Blasche :**  
Geestländer Tänze. Leipzig. B. G. Teubner.
- Helms (Anna) und Julius Blasche :**  
Bunte Tänze. 12 Bände. Leipzig, Friedrich Hofmeister.
- Hemsterhuis (Franz) :**  
Vorlesungen über den Ausdruck der verschiedenen Leidenschaften durch die Gesichtszüge. deutsch. Berlin, 1793.
- Henriot :**  
Les Ballets russes. In « Revue Musicale », 11, 110. Paris.
- Hentschke (Th.) :**  
Allgemeine Tanzkunst. Stralsund, 1845.
- Herbart (G.) und Koch (M.) :**  
Liedertänze und Tanzlieder. Würzburg, 1928. H. Stürz.
- Herder (J. G. v.) :**  
Tanz und Melodram. In « Adrastea », 4. Stück, Nr. 9. Leipzig, 1801.
- Herder (Johann-Gottfried) :**  
Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange. In Geist. der hebräischen Poesie. T. II. S. 245. Tübingen, 1805.
- Hermann (A.) :**  
Handbuch der Bewegungsspiele für Mädchen. Leipzig, 1928. B. G. Teubner.
- Herrmann (Adolf) :**  
Beschreibung dänischer Volkstänze. Kopenhagen, 1911.
- Herrmann (Daniel) :**  
Danses anciennes des Maîtres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Paris, Ricordi, s. d.



- Hermann (Eduard) :**  
Der Siebensprung (Deutscher Volkstanz). In « Zeitschrift d. Vereines für Volkskunde », 15, S. 282, 1905.
- Herrmann (E.) :**  
Der Polsterltanz. « Zeitschr. d. Vereines f. Volkstkund. », XV, XVII, Berlin.
- Hertig (Heinz) :**  
Der Volkstanzleiter als sozialer Typ und Wegbereiter im gesunden Zusammensein der beiden Geschlechter. Bitterfeld, 1930.
- Hertzmann (Erich) :**  
Studien zur Basse danse im 15. Jahrhundert, mit besonderer Berücksichtigung des Brüsseler Manuskriptes. In « Zeitschrift f. Musikwissenschaft » 11, 7, S. 401 ff. Leipzig, 1929.
- Herzog (Rudolf) und Alfred Edwards :**  
Schottischer Volkstanz zum Dudelsack. In : Bilder zur Engl. Kulturkunde, S. 44/45.
- Hess (W.) :**  
Beethovens Tanzkompositionen. In « Die Musik », Jg. 23, 6, S. 472. Berlin 1930/1931. In « Schweizerische Musikzeitung », Heft 24, 1930.
- Hess :**  
Eine Reise nach England. In « Singchor und Tanz », 48, 1. Mannheim
- Heuss (Alfred) :**  
Eine Vorführung altfranzösischer Tänze in Dresden. In « Zeitschrift d. Int-Musikgesellschaft », 11, S. 386. Leipzig, 1910.
- Hey (H. v. der) :**  
Tanzkommandobüchlein. Oldenburg, 1896.
- Heyer :**  
Pathos und Tänzer. In « Singchor und Tanz », 47, 11. Mannheim.
- Heydenreich (C. H.) :**  
System der Aesthetik. Ueber Tanzkunst. S. 154-171, 205-211, 286-289. Leipzig, 1790.
- Hief (Otto) :**  
Die wichtigsten österreichischen Volkstänze. In « Volksbildung », XI, Jahrg. Wien, 1931.
- Hief (Otto) :**  
Blätter für Volkstanzgruppen. Wien, 1931 ff.
- Hilarion (L.) :**  
Traité de valse. Paris, 1900, in-16.
- Hildenbrandt (Fred.) :**  
Briefe an eine Tänzerin. Stuttgart, Seifert, s. d., in-8.
- Hildenbrandt (Fred.) :**  
Von Reigen- und Tanzversuchen. In « Kunstwart », 22, 3. München.
- Hildenbrandt (Fred.) :**  
Die Tänzerin Valeska Gert. Stuttgart, 1928.
- Hildenbrandt (Fred.) :**  
Tänzerinnen der Gegenwart. Zürich, 1930.
- Hildenbrandt (Fred.) :**  
Der Tanz im Variété, im Kabarett und in der Revue. In : Der Scheinwerfer », I/11, 12. Essen, 1928.
- Hillas (Marjoric) :**  
Tap dancing, fourteen routines with descriptions and references to appropriate music. New-York A. S., Barnes.
- Hillgrave (Thomas) :**  
A complete practical guide to the Art of Dancing. New-York, 1864.
- Hincks (M. A.) :**  
The Japanese dance. London, 1910.
- Hincks (Azba) :**  
Representations of dancing on early greek vases. London, 1909.
- Hinspeter (M.) :**  
Das neue deutsche Tanzbuch. Berlin, 1891.
- Hirn (Y.) :**  
The origins of Art. London, 1900.
- Hirschfeld (Alice) :**  
Tanzt in einem Kreise! Nordische Singtänze.
- Histoire chronologique, philosophique et morale du Cancan.** Texte par un membre de l'Institut historique. Dessins par Eustache (Voir : Musée Philippon, 48<sup>e</sup> livraison).
- Hoffmann (Willy) :**  
Der Urheberrechtsschutz der Tanzkunst. In « Schrifttanz », II/3. Wien, 1929.
- Hofmann (L. von) :**  
Tänze. 12 Lithographies. Insel-Leipzig, 1905.
- Hofmannsthal (Hugo v.) :**  
Ueber die Pantomime. In Baden-Badener Bühnenblatt V, 93. Baden-Baden.
- Hoguet :**  
I due soci : ballo comico in sei quadri, composto dal Coreografo « Paolo Taglioni ». Milano, Pirsla, 1863, in-12.
- Hoidn (Ludwig) :**  
Deutsche Volkstänze aus dem Böhmerwald. Leipzig, Friedrich Hofmeister.
- Holas (Cenek) :**  
Ceské narodni pisne a tance. V Praze, 1908 ff.
- Hollis (H. C.) :**  
Nataraja, Lord of the dance. In « Bulletin Cleveland Museum », 1, T. October, Cleveland, 1930.
- Honeg (Karl) :**  
Ist das Tanzen Sünde? Beantwortet auf Grund der Bibel und der Erfahrung. Friedrichshagen bei Berlin, 1916. Jugendbund-Buchhandlung.
- Hoppé (E. O.) :**  
Studies from the Russian Ballet (Karsavina, Bolm, Nijinsky et M<sup>me</sup> Fedorova). London, s. d., 15 photographures.
- Hospital (Pierre) :**  
Histoire médicale de la musique et de la danse : conférences, Clermont-Ferrand, Mont-Louis, 1897, in-8.
- Hostinsky (Otakar) :**  
Ceské tance. 14<sup>o</sup> Tänze. Prag 1912. Narodopisné museum ceskoslovensky.
- Huart (Louis) :**  
Paris au bal. 50 vignettes par Cham. Paris, 1845, petit in-8<sup>o</sup>.
- Huart (Louis) :**  
Ulysse ou les Porcs vengés. Steeple-chase. Les bals publics, vignettes par Cham, Daumier, etc. Paris, Garnier, 1852.
- Hubert Kurt :**  
Altbayerische Dialektmusik und Volkstänze. In « Die Heimat », N<sup>o</sup> 26. Unterhaltungsbeilage der Münchner Neuesten Nachrichten. München, 1931.
- Hubricht (E.) :**  
Feier, Lied und Tanz. Freiberg in Sachsen, 1929.
- Hubner (Hans-Ludwig) :**  
Mozarts Menuett. Diss. Jena, 1931.
- Huffziger (Hermann) :**  
Der Tanzkreis, alte ostpreussische Tänze. Leipzig, Friedrich Hofmeister.
- Hugounet (Paul) :**  
La Musique et la Pantomime (Enquête). Paris, Kolh, 1892, in-8<sup>o</sup>.
- Hulot (Abbé) :**  
Instructions sur la danse, extraites des Saintes-Écritures, etc. Paris, Leclerc, 1824, in-12<sup>o</sup>.
- Hulot (Abbé) :**  
Instructions sur la danse, extraites des Saintes-Écritures, etc. (autre édition). Paris, Le Clerc, 1826, in-12<sup>o</sup>.
- Hulot (Abbé) :**  
Instructions sur la danse, extraites des Saintes-Écritures etc. (autre édition). Paris, 1843, in-12<sup>o</sup>.



# STUDIO CORPOSANO

Formation rationnelle et artistique du corps  
par la *Gymnastique* et la *Danse*  
d'après la méthode HELLERAU-LAXENBURG

2<sup>e</sup> prix au Concours International 1932

DORIS HALPHEN  
Professeur diplômé  
de Hellerau-Laxenburg

MAIAN PONTAN  
Membre de la " Tanzgruppe "  
Ancienne directrice des classes profession-  
nelles de Gymnastique à Hellerau-Laxenburg

## COURS POUR AMATEURS ET PROFESSIONNELS

16, Rue Saint-Simon, PARIS-7<sup>e</sup>

Métro : Rue du Bac.

Téléph. : Litré 34-06

# THE DANCING TIMES

(21<sup>e</sup> Année)

## The DANCING TIMES

occupe une place à part dans la littérature et est lu  
par les amateurs de danse du monde entier.

## The DANCING TIMES

s'efforce d'informer ses lecteurs sur tout ce qui est  
essentiel dans le monde de la danse.

## The DANCING TIMES

est illustré de nombreuses photographies rares et  
exclusives.

## The DANCING TIMES

paraît le 1<sup>er</sup> de chaque mois. Prix : sh. 1/4 le numéro.  
Abonnement : sh. 16 par an (frais de port inclus).  
Bureau de Londres : 25, Wellington Street, Strand.  
London WC 2. England.

Représentant Continental :

**Miss DERRA DE MORODA**

44, LUPUS STREET  
ST-GEORGE'S SQUARE, LONDON SW 1

## CLOTILDE ET ALEXANDRE SAKHAROFF par ÉMILE VUILLERMOZ

Superbe volume in-4<sup>e</sup>, édition luxueuse, comprenant un tirage spécial avec 25 planches hors-texte en similigravure. Tirage limité.

M. E. VUILLERMOZ a groupé, dans ces pages magistrales, des détails inédits et des notes personnelles sur la vie et la  
magnifique carrière des Sakharoff.

Hollande van der Gelder, numérotés de 1 à 50 (épuisé par souscription).

d'Arches, numérotés de 51 à 100 . . . . . Fr. 125 | Papier pur chiffon . . . . . Fr. 86

IMPRIMERIE CENTRALE S. A., LAUSANNE — DURAND, 4, Place de la Madeleine, PARIS

## ÉCOLE DE DANSE M<sup>lle</sup> Geneviève IONE - M. Yves BRIEUX DE L'OPÉRA

Rythmique - Classique - Caractère -  
Acrobatique-Interprétation musicale -  
Plastique-Culture physique

Renseignements au Studio particulier, 5, Passage Doisy. — (Entrée : 55, Av. des Ternes et 18, Rue d'Armaillé).  
Cours d'Enfants et d'Adultes. - Amateurs - Professionnels. - Leçons particulières. - Numéros pour Théâtres et  
Concerts. Téléphone : Étoile 29-21

# STUDIOS WACKER

69, Rue de Douai (Place Clichy)

Téléphone : Trinité 47-98

Studios à louer, à l'heure, à la journée ou au mois, spécialement installés pour la danse  
classique, rythmique, acrobatique, etc...

Universellement connus

ÉDUCATION  
PHYSIQUE  
EURYTHMIQUE

**MALOU VASSEUR**

DIPLOMÉE DE  
L'UNIVERSITÉ

11, Rue des Sablons — PARIS (XVI<sup>e</sup>)

Téléph. : Passy 65-14

Métro : Victor-Hugo - Trocadéro

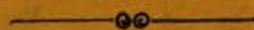
Épanouissement de la personnalité par  
l'**Eurythmie** qui établit l'harmonie entre  
le geste et l'âme qui l'inspire, l'action et  
l'esprit qui la dirige.

COURS RÉGULIERS ET LEÇONS PARTICULIÈRES À DOMICILE



**PREMIÈRE EXPOSITION**  
**DE**  
**DANSES POPULAIRES FRANÇAISES**

OCTOBRE 1935



**Section artistique**

PEINTURES - SCULPTURES - GRAVURES  
TAPISSERIES - FAÏENCES

**Section photographique**

**Section musicale**

**Section du costume et des accessoires de danse**

**Section de la théorie de la danse**

**Section cinématographique**

**Section pittoresque**

CONFÉRENCES ET AUDITIONS

Nous adressons un appel pressant à tous ceux de nos amis qui peuvent nous aider pour la réalisation de cette très importante manifestation.